دراسات

محمد عبيد الله

الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين

بنية الرواية القصيرة

دراسة ❖ نصوص ❖ أنطولوجيا / ببلوغرافيا



أزمنة

رقم الإيداع لدى دائرة
المكتبة الوطنية
(٢٠٠٦/١/١٦٠)

٨١٣ر٩

عبيدالله ، محمد
الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين: بنية الرواية القصيرة: دراسة، نصوص، أنطولوجيا) محمد عبيدالله .. عمّان : دار أزمنة ، ٢٠٠٥ .
(٤٠٠) ص.
ر.إ.: (٢٠٠٦/١/١٦٠).
الواصفات:/ الروايات العربية / / النقد الأدبي / / التحليل الأدبي / / العصر الحديث / / الأردن

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل المكتبة الوطنية

رقم الإجازة المتسلسل ١٢٢/ ١/ ٢٠٠٦
ISBN 9957-09-230-8 (ردمك)

الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين
(بنية الرواية القصيرة)
الطبعة الأولى : 2007

أزمنة ®

أزمنة للنشر والتوزيع
تلفاكس : ٥٥٢٢٥٤٤
ص.ب : ٩٥٠٢٥٢
عمّان ١١١٩٥ الأردن
شارع وادي صقرة، عمارة الدوحة، ط ٤
E.Mail:info@azminah.com
Website:http://www.azminah.com

نُشر هذا الكتاب بدعم مالي من مؤسستيّ Next page و OSI ـ بودابست

This book is published with the financial support of
Next Page Foundation and OSI - Budapest

تصميم الغلاف: أزمنة (إلياس فركوح)
الغلاف: سيراميك ـ حازم الزعبي
فرز وسحب الأفلام: Dots
الترتيب والإخراج الداخلي: أزمنة (إحسان الناطور، نسرين العجو)
الطباعة: شركة الشرق الأوسط للطباعة
تاريخ الصدور: كانون الثاني 2007

دراسات

محمد عبيد الله

الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين

بنية الرواية القصيرة

دراسة ❖ نصوص ❖ أنطولوجيا / ببلوغرافيا

أزمنة

عتبات

(1)

«فإن نظرت في هذا الكتاب، فانظر فيه نظر من يلتمس لصاحبه المخارج، ولا يذهب مذهب التعنّت، ومذهب مَنْ إذا رأى خيراً كتمه، وإذا رأى شرّاً أذاعه».

- الجاحظ -

(2)

«إنّ من مارس الكتابة يعرف أنّه لا يرضى كل الرضى إلاّ عن الكتاب الذي لم يكتبه بعد.. الكتاب الذي يحمله في ذهنه على شكل صور وخطوط وأشباح».

- عبدالفتاح كيليطو -

(3)

«من أين تأتي الأجناس ؟ بكل بساطة تأتي من أجناس أدبية أخرى، والجنس الجديد دائماً هو تحويل لجنس أو لعدّة أجناس أدبية قديمة: عن طريق القلْب أو الزخرفة أو التوليف... لم يوجد قط أدب دون أجناس...»

- تودوروف -

الفهرس

الفصل الأول

نظرية الرواية القصيرة (النوفيلا)

المفهوم ـ الخصائص ـ حدود النوع

الفصل الثاني

الدراسات التطبيقية

مقدّمة

يتناول هذا الكتاب نوعاً سردياً محدّداً هو (الرواية القصيرة)، أو (النوفيلا) الذي يقع في منطقة وسطى بين الرواية والقصة القصيرة، بقصد التعريف بهذا النوع وإبرازه وتفريده إلى جانب النوعين المجاورين اللذين حظيا بدراسات نظرية وتطبيقية أسهمت في إيضاح حدودهما، وفي الترويج لهما، وتسهيل التعامل مع نماذجهما. أما النوع الثالث فقد ظلّ حتّى اليوم نوعاً غير معترف به إلاّ في حدود ضيّقة، ولذلك فإنه مجهول عند جمهور القرّاء والنقّاد والكتّاب والناشرين، وأما الأعمال العربية التي تنتمي فعلياً لنوع (النوفيلا) فغالباً ما تلحق بالرواية أو بالقصة القصيرة، وقلّما تنال تصنيفاً مستقلاً يسمح بقراءتها ضمن نوع سردي ثالث يمتلك عناصر كافية لإثبات هويته وخصوصيّته.

وحتّى اليوم ما زال هذا النوع محروماً من اسم خاص به، والأسماء التي جرى استخدامها في توصيفه مستمدّة من صلة قرابته بالنوعين المجاورين، والتباس التسمية أسهم في التباس النوع، فلم يحسم النقاش بعد في أصل هذا النوع : أهو نمط فرعي من القصة القصيرة؟ أم هو متفرّع عن الرواية؛ أم هو نوع مهجّن نشأ من اجتماع عناصر روائية وقصصية فتشكّل نوع جديد من (توليف) نوعين مجاورين؛ وماذا نسميه : رواية قصيرة .. قصة طويلة .. قصة قصيرة طويلة.. أقصوصة .. أم نستعير التسمية الأجنبية (نوفيلا) ونستريح من أمر التعريب؛ وعلى كثرة الاهتمام بتعريب المصطلحات ضمن نشاط المجامع اللغوية العربية وملاحقتها الدائبة لما يستجد من مصطلحات وتسميات، فإنّها لم تقترح ولم تناقش (النوفيلا) ، فليس بين قرارات المجامع التي راجعناها أيّة مقترحات حول مصطلح (Novella).

وبالرغم من النشاط النقدي المصاحب للمدونة السردية العربية، خصوصاً في العقود

الثلاثة الأخيرة، فإنّ ذلك النشاط لم يلتفت بما يكفي لنوع (النوفيلا)، وإنّما كان الاهتمام منصرفاً إلى الرواية بالدرجة الأولى، وإلى القصة القصيرة بالدرجة الثانية، ربما امتداداً للنشاط النقدي العالمي الذي انشغل بنظرية الرواية، أكثر من القصة القصيرة وغيرها من أنواع سردية، ومؤخراً بدأ التحوّل من نظرية الرواية إلى (علم السرد) أو (السرديات)، التي يتراجع فيها الاهتمام بمسائل التجنيس وتحديد النوع وما يترتب على ذلك من نتائج ، لصالح الاهتمام بعناصر أخرى مشتركة بين الأعمال السردية على اختلاف أنواعها. ولكن تظل المدونة النقدية العالمية رغم كل تحوّلاتها معنيّة بمسألة الأجناس والأنواع، بينما تكاد تغيب المسألة الأجناسية من اهتمامات النقد العربي، وإلى هذا الغياب نعزو بعض أسباب غياب الدراسات المرتبطة بنوع (النوفيلا) إلى جانب أسباب أخرى كثيرة.

كذلك أسهم الكتّاب العرب أنفسهم في مضاعفة اختلاط (النوفيلا) بالأنواع المجاورة لها، وتابعهم في ذلك الناشرون المهتمون بالرواية والقصة القصيرة، فقلّما تميّز الأعمال التي تنتمي إلى هذا النوع عن الرواية أو القصة القصيرة، وقلّما تنشر مستقلة تحت اسمها المستقل. ولذلك فإنّ تمييز المدونة النصيّة للنوفيلا يحتاج إلى جهد مضاعف، من خلال مراجعة ما نشر تحت مسمّى (الرواية) و (القصة القصيرة) معاً، بما يسمح بتصنيف جديد اعتماداً على المعايير الداخلية والمنطق الفني، وليس اعتماداً على التسمية التصنيفية الخارجية.

يحاول هذا الكتاب ـ في ضوء ما سبق ـ أن يتقدّم إلى نوع (الرواية القصيرة) بقصد تمييزه وتفريده، وإطالة الوقوف عنده، نظرياً وتطبيقياً، لعلّ هذه الوقفة تكون بداية أو منطلقاً لدراسات متمّمة أخرى، تعنى بهذا النوع وتدقّق في خصائصه وحدوده، وتقرأ نماذجه ونصوصه، بما يؤدي إلى تحسين ظروف استقباله ونقده، وبما يضمن أن يبرز نوعاً سردياً ثالثاً إلى جانب النوعين المعروفين العريقين: الرواية والقصة القصيرة.

ومن ناحية منهجية اتخذنا من نظرية الأجناس والأنواع منطلقاً لنا، فهي الإطار المنهجي الشامل الذي ظلّ يرافق صفحات هذا الكتاب بجزئيه النظري والتطبيقي. وقد راجعنا معظم الأدبيات الغربية والعربية المتعلّقة بهذه النظرية، ليكون عملنا منسجماً معها ومع حدودها الكبرى. والأمر الآخر الذي حاولناه ونحاوله دائماً هو الكتابة إلى قارئ محتاج أن يفهم ويتواصل مع ما نكتبه، ولذلك سعى هذا الكتاب إلى الابتعاد عن الغموض ما أمكن، دون أن

يتحوّل بطبيعة الحال إلى كتاب تعليمي يناسب مرحلة مبكّرة من مراحل التعليم ... إنّه يطمح أن يكون كتاباً نقدياً مفهوماً، بحيث يسهم في إزالة الالتباس المحيط بنوع (النوفيلا) لا أن يضاعف منه .

يتكوّن هذا الكتاب، إلى جانب المقدّمة والخاتمة والكشّاف البيلوغرافي - من ثلاثة فصول أو أقسام: فصل أول نظري، قصدنا منه أن ندقّق في نظرية (الرواية القصيرة) لنتبيّن مفهومها وخصائصها وحدودها كنوع أدبي محيّر. وقد راجعنا ما توفّر لنا من أدبيات حول نوع (النوفيلا)، وقد يلاحظ القارئ أننا وسّعنا مساحة القراءة التلخيصية لبعض المراجع، وخصوصاً تلك التي تتناول بوضوح تجارب عالمية أو عربية للنوفيلا، وكان هدفنا من هذا التوسّع، أن نضع أمام القارئ مادة واسعة كافية تسهم في تقديم أدوات ومفاتيح لمقاربة (النوفيلا) من ناحية نوعية وأجناسية، وأن يتابع الطريقة التي نوقشت فيها (النوفيلا) مقارنة بالرواية والقصة القصيرة.

أما في الفصل الثاني ، فقد اخترنا نماذج لتسعة كتّاب من فلسطين والأردن ، كعيّنة تطبيقية تساعدنا على تدوين مقاربات متنوّعة، تبرز الطرائق المتباينة* في بناء (النوفيلا) ، والخيارات المتعدّدة التي لجأ إليها كتّاب من أجيال مختلفة في إنجاز أعمال تقع ضمن هذا الشكل وفق قراءتنا وتحديدنا، أما الأعمال المختارة فهي الأعمال التالية:

- عملان لغالب هلسا هما : (وديع والقديسة ميلاده وآخرون)، و(زنوج وبدو وفلاحون).
- عمل لغسّان كنفاني هو : روايته القصيرة (أم سعد).
- عمل لجمال أبو حمدان عن البتراء عنوانه : (شرق القمر ... غرب الشمس).
- عمل لتوفيق فيّاض عنوانه : (الشيخ لافي والملك).
- عمل لمؤنس الرزّاز هو روايته القصيرة : (ليلة عسل).
- عمل لإلياس فركوح نشر في صورة قصة قصيرة عنوانه : (أسرار ساعة الرمل).
- عمل ليوسف ضمرة، هو روايته القصيرة : (سحب الفوضى).
- عمل لزياد بركات ، هو روايته القصيرة : (نسياً منسياً).
- عمل لمفلح العدوان نشر في مجموعة قصصية عنوانه : (الدوّاج).

وأمّا القسم الثالث فقد خُصّص لمختارات من النصوص التي درسناها، لعلّ هذه المختارات تسهم في اكتمال الصورة، عندما تمكّن القارئ من معاينة نماذج متجاورة من هذا النوع. وقد تأثّرت الاختيارات بمسألة الحصول على إذن صريح من الكتّاب أصحاب النصوص، إضافة إلى الحدود الممكنة لحجم الكتاب. وربما تسهم (الببلوغرافيا) التي أثبتناها في نهاية الكتاب، في مساعدة القارئ المهتم لمتابعة نصوص (النوفيلا) في الأدب الحديث في فلسطين والأردن.

محمد عبيد الله

عمّان 2006/1/12

الفصل الأول

نظرية الرواية القصيرة (النوفيلا)

المفهوم - الخصائص - حدود النوع

لماذا النوع والتجنيس؟

هل هناك قيمة لتحديد النوع وللبحث في مسألة الأجناس؟ أليس من الأسلم أن نطوي هذه الصفحة، ونستجيب لنداء كروتشه المبكّر في تجاوز مسألة النوع والجنس إلى ما هو أهم وأولى منها؟ بل إن كروتشه ذهب إلى أبعد من ذلك عندما وصف (نظرية الأجناس) بأنها «أكبر انتصار لضلال دعاة الذهنية» [1] ومما قاله في دعوى تجاوز الأجناس والأنواع والاكتفاء منها بالمظهر التصنيفي الاسمي وليس أبعد من ذلك:

«ومن نظرية الأجناس الفنية والأدبية تتفرع أساليب مغلوطة في الحكم والنقد، تقف بهم أمام الأثر الفني فيتساءلون: أهو منطبق على قواعد شعر الملحمة أم قواعد المأساة؟ على قوانين التصوير الخارجي أم تصوير المشاهد؟ بينما كان عليهم أن يتساءلوا: أهو معبّر حقاً وعمّ يعبّر؟ أهو يفصح أم يتمتم؟ ولقد طالما هزئ الفنانون بقوانين الأجناس هذه، وإن تظاهروا بقبولها باللفظ أو بزائف الطاعة، فكل أثر فني حقّ كان تجاوزاً لقوانين جنس ما، سفّه آراء النقّاد واضطرهم إلى توسيع ميدان هذا الجنس، إلى أن يضيق مرة أخرى بولادة آثار فنية جديدة، تستتبع فضيحة جديدة وتسفيهاً جديداً وتوسيعات جديدة» [2].

ويمكن أن نفهم هذا الهجوم المبكّر، في صورة مواجهة للمبالغة التي كان النقد يبديها حيال الأجناس، في صورة حدود وقيود واشتراطات تحيط بكل جنس، وتحذر من تجاوزه أو محاولة التجديد فيه. وقد ناقش النقّاد منذ زمن بعيد آراء كروتشه، ولم تمنعهم من استمرار البحث في هذه النظرية الكبرى التي يصعب التخلي عنها، حتى لو تنوعت اتجاهاتها، وتعددت صورها ومبادئها.

ولكن النقد الأعنف لمبادئ التجنيس جاء مع أصوات ما بعد الحداثة، تلك الحركة التي تنفر من أشكال التحديد والتصنيف، وتريد أن تحوّل الظواهر الفنية والأدبية إلى ظواهر سائلة من دون معالم أو صفات أو محددات مهما تكن متسامحة أو مرنة. . وهكذا طمحت إلى تجاوز مفهوم النوع والجنس إلى مفاهيم: النص، الكتابة، مع رفض كل أشكال التصنيف، والدعوة إلى تجاوز الأجناس وهدمها. ولكنها دعوى ظلّت نظرية ولم تجد لها استجابة كافية، فما يزال الكتّاب في العالم كله، يؤلفون ويبدعون ضمن الأجناس المعروفة، أو يضيفون إليها ويجددون فيها، فلا تعني نظرية الأجناس منعاً للتجديد أو التجاوز أو التحديث، بل هي مبادئ مرنة قابلة للتطور، إذا ما قدمت النصوص الأدبية ما يقنع في مجال أجناس جديدة[3].

فالأنواع الأدبية ليست جامدة أو نهائية لا يمكن الإضافة إليها، أو لا يمكن تعديل حدودها وشروطها، بل يمكننا أن نعدّ التاريخ الداخلي للأدب ذاته متمثلاً في تاريخ النوع وحركة الجنس الأدبي، ولا شك أن كل نص جديد مجدّد يضيف لجنسه أو يستخدم إمكانات نوعه استخداماً جديداً مغايراً للمألوف، وكأن إمكانات النوع أشبه بالأبجدية وبمكونات اللغة، التي تبدو ـ ظاهرياً ـ نظاماً محكماً منتهياً، ولكن المبدع حين يستخدمها يبث فيها الحياة، مجدداً إمكاناتها، كما لو كانت لغته الخاصة وهويته الفردية، وليست لغة مشتركة بينه وبين غيره من الكتّاب بل القرّاء.

وليس بالضرورة أن يتمتع نص ما بسمات أجناسية خالصة، ومما يفيدنا به شتايغر[4]، أن العمل الأدبي يتوافر على «النبرة» وعلى «مزاجية» مخصوصة، تبدو هي الإيقاع المميز فيه، وإلى جانب تلك النبرة والمزاجية بالإمكان الانفتاح على أجناس أخرى، ولكن هذا التعاون والاستعارة من الأجناس الأخرى، لا يخرج بنا عن مسألة الأجناس، بل إنه يغنيها ويفتح أمامها إمكانيات جديدة.

ولا تعني أيضاً قوانين النوع وأحكامه أن تكون الأعمال الإبداعية أو النصوص متشابهة متماثلة، وكأنها تطبيق حرفي متماثل لقواعد مسبقة، «فالنوع تشخيص لما هو عام، وراسخ، ومكرر في بناء العمل الأدبي، بينما يعتبر الأسلوب، على العكس، تشخيصاً لما هو فردي ومتغير، ولهذا فإن أعمالاً تنتمي إلى أنواع مختلفة يمكنها أن تنطوي على سمات

أسلوب واحد»[5] .

النوع له فضاؤه الواسع، ومن خلال تنويعات الأسلوب يؤكد الكاتب هويته وخصوصيته، إنه يكتب بأسلوب فردي ضمن نوع جمعي، والتجديد موقعه الأسلوب وليس النوع، فمفهوم النوع «يشتمل قبل كل شيء على مدى ومكونات، وعلاقة العناصر، أما الأسلوب، فهو قبل كل شيء: نوعية. . هيئة، ولون لما هو كامل، وهكذا، فالنوع بالذات هو ما يشخّص الحجم المبدئي للعمل (سعة الأدب القصصي حتى في أشكاله الصغيرة / الأبعاد المحددة للأدب الدرامي / تكثيف الشعر الغنائي) ونظام الأشكال اللغوية والتكوينية التي تؤلفه: مونولوجية الشعر الغنائي وحوارية الأدب الدرامي والطابع المختلط الذي يتصف به الأدب القصصي الذي يتضمن كلاً من المونولوج والحوار والسرد المجرّد»[6] .

ورغم تعدد تعريفات النوع، فإن التعريف الذي اختاره رالف كوهين Ralph Cohen يبدو مبسّطاً ومفيداً «النوع هو أية مجموعة من الأعمال تُختار ويجمع بينها على أساس بعض السمات المشتركة، ويعتمد النوع في تعريفه على: العروض، أو الشكل الداخلي، أو الشكل الجوهري، أو جوهر طريقة التقديم، أو سمات مفردة، أو سمات عائلية، أو القوافي أو الأعراف أو الاتفاقات. . تلك المصطلحات التي يمكن الاعتداد بها، سواء باعتبارها أشياء عامة، أو باعتبارها تجميعات تاريخية تجريبية»[7] .

ويلخص رالف كوهين في المقالة المشار إليها رؤيته للأنواع وموقفه من نظريتها بالقول: «التصنيف عملية إمبريقية [تجريبية] لا عملية منطقية، إنها افتراضات تاريخية يضعها الكتّاب والجمهور والنقّاد لخدمة أغراض اتصالية وجمالية. ومثل هذه التجميعات توضع دائماً في عبارات دالة على الاختلافات والتشابهات معاً، وهي تؤلف فيما بينها نظاماً للأنواع أو وحدة ما. والأغراض التي تخدمها أغراض اجتماعية وجمالية. تنشأ هذه التجميعات في لحظة تاريخية معينة، وكلما تضمنت المزيد من الأعضاء الجدد كانت موضوعاً للتعريف وإعادة التعريف بشكل متكرر، أو موضوعاً يتم التخلي عنه. الأنواع أنساق مفتوحة. . تجميعات للنصوص يضعها النقّاد ليفوا بوعودهم إزاء أطراف معينة. وكل نوع يرتبط بالأنواع الأخرى ويتم تعريفه من خلالها. وتغيّر مثل هذه العلاقة يقوم

على الانكماش إلى الداخل، أو التمدد، أو التمازج.

إن الأعمال التي تنتمي إلى نوع واحد لا تحتاج إلى سمة وحيدة مشتركة، ولكي نقول هذا لا بد أن يكون للسمة الوظيفة نفسها في كل نص من النصوص الداخلة في النوع. إن أعضاء مصنف نوعي ما يمكن أن تتداخل مع أعضاء مصنف نوعي آخر، والعلاقات التي تكتشف بينها إنما تُكتشف من خلال انضمام أعضاء جدد للصنف. وهكذا فالزعم بأن دراسة النوع لا بد من التخلي عنها لأن أعضاء النوع لا يشتركون في سمة أو سمات واحدة - هو زعم يمكن النظر فيه، لا باعتباره دليلاً على إهمال النوع بل باعتباره دليلاً على أهمية دراسته. وقد فشل هذا الزعم - نظراً لهجومه على النظرية الجوهرية - في مناقشة النظريات التي أخذت تنكر تماماً السمات النوعية الجوهرية[8].

ويوضح إ. د. هيرش Hirsh «أن قدرتنا على فهم نص من النصوص يرتبط مباشرة بتلقينا له من حيث النوع.. كيف نقرأ نصا ما وماذا نتعلم منه ؟ هذا يرتبط بكيفية تلقينا له: قصة أو رواية أو مقالاً في جريدة..»[9]وهو أيضاً ما يشير إليه وولتر ستمبل حيث يؤكد أن «الجنس سلطة يضمن قابلية فهم النص من وجهة نظر صياغته ومحتواه»[10].

ومع ذلك فإن «كل نص يحوّر جنسه: إن المكوّن الأجناسي لنصّ ما لا يكون أبداً (باستثناء حالات جدّ نادرة)، مجرد نظير للنموذج الأجناسي المكون بواسطة طبقة النصوص (المفترض أنها سابقة) التي ينتمي النصّ إلى سلالتها»[11].

ومما يؤكد استمرار البحث في نظرية الأجناس، والانطلاق منها بوصفها أحد المداخل الكبرى لدراسة الأدب أن «العلم قرين التصنيف، ولا مجال لعلم بغير تصنيف، بل لا مجال لإدراك العالم وفهمه دون تصنيف، كل ما هنالك أن منطق التصنيف ومنطق العلم قد اختلف في عصرنا هذا، لم يعد للتصنيف ما كان يتمتع به من يقين وحسم، بل أصبحنا أقرب إلى التصنيفات البينية، في الفن وفي العلم، ولم لا إذا كان العالم يتفلّت منا حقاً ويتأبى على تصنيفاتنا، لكن لا نملك إلا أن نصنفه»[12].

ويؤكد خيري دومة مبدأ مرونة النوع وتطوره «فالنوع نمط مرن وقابل للتطور، أو قل إنه متطور بطبيعته، وليس مجرّد صنف ثابت. وهو أيضاً نمط قابل للتماس والتفاعل مع الأنماط الأخرى»[13].

ويبدو أن الحديث عن «النوع الخالص» Pure Genre لم يعد حاضراً أو مسموعاً، تماشياً مع حركة الأدب وتطور النصوص الإبداعية، تلك النصوص التي هجرت النقاء، وعمدت إلى الإفادة من الأنواع الأخرى، مما أدى إلى بروز ظاهرة النوع الهجين Hybrid Genre، وما القصة الطويلة (النوفيلا) إلا أحد هذه الأنواع الهجينة التي تنبع هويتها من طبيعتها المتداخلة ومن نسيجها الذي تحكمه تقنيات القصة والرواية معاً. أو قل إنه يستخدم تقنيات السرد بطريقة مغايرة لما يشيع في القصة أو الرواية.

ومع أن عز الدين المناصرة، لم يعنَ في بحثه عن (إشكالات التجنيس الأدبي) بالتمييز بين الأنواع السردية لأن البحث مخصص للمشكلة الأجناسية في نظرية الأدب بشكل عام، فقد أشار إلى بعض الأمور الهامة مما يمكن أن يفيد ما نهدف إليه هنا، ومن ذلك ما يذهب إليه من أن «هناك ميلاً نحو إعلاء خاصية السرد على حساب الخصائص الأخرى، بحيث تقع تحتها أنواع مثل: الرواية، القصة القصيرة، السيرة الذاتية، الحكايات الشعبية، الأساطير والملاحم، والتقارير الإخبارية الخ.. مع إضافة دور القارئ إلى دور المؤلف والمؤلف الضمني»(14). وإذا كان السرد صيغة كبرى أو جنساً من الأجناس الكبرى (وليس مجرد خاصية أو سمة بالمعنى التقني) فإن تحت هذه الصيغة أنواعاً فرعية Subgenres مثل: الرواية، النوفيلا، القصة القصيرة... الخ. فهذه أنواع تنضوي تحت صيغة السرد، ولكنها تحافظ أيضاً على ما يميزها ويفرقها عن بعضها.

ومما يؤكد قيمة التجنيس وتحديد النوع، «أن الأجناس الأدبية ما هي إلا أنماط عقلية ومفاهيم لها صلاحية تاريخية يساعد استخدامها على تربية الحسّ على النظام والتقليدية. وبالتالي يمكن أن يكون مرشداً للناقد وكذا للمؤلف، فبالنسبة للناقد نجد أنه لمحاولته وصف هيكل بنيوي لجنس أدبي معين، يعمل على ابتكار مجموعة من المصطلحات تمكّنه في خطوات تالية من تحليل عمل فردي. أما المؤلف فإنه بقبول دعوة بنية جنس أدبي معين أو رفضها، يستوعب التوجه الاجتماعي نحو أشكال معينة»(15).

إننا لا نستطيع بحال أن نقرأ كل النصوص التي تقع تحت هذا الاسم أو ذاك، لكن انتخاب عينة ممثلة مناسبة، قد يكون دليلاً أساسياً يعوّل عليه. ولكن من الضروري الانتباه إلى أن ما يستمد من تلك النصوص ليس أحكاماً نهائية وشروطا قاطعة، تقتضي من

الكتّاب في الوقت الراهن أو في المستقبل أن يتبعوا هذه القواعد أو يلتزموا بها، فتلك الأحكام تخصّ نصوصا اعتنت بها المدونة النقدية المرتبطة بدراسات النوع وقضايا التجنيس، ولكن تلك الأحكام إشارات مرور وعبور، ولكنها ليست كلاماً حاسماً نهائياً لا يصحّ خرقه أو الخروج عليه، فتطور تاريخ الأنواع والأجناس، تطور مبنيّ على الخروقات والاختلافات، مما يعد تعديلاً في النوع الأدبي، وتوسيعاً لبعض إمكاناته غير المستثمرة.

الأجناس والأنواع عند العرب

خلافاً للتقسيم الثنائي الشائع (شعر، نثر)، فإننا نميّز ثلاث صيغ كبرى تعدّ منطلقاً للمنظور الأجناسي عند العرب، ويسمح التقسيم الثلاثي الذي نقترحه بإبراز مناطق ومستويات متباينة بين المكونات الأجناسية التي يمكن أن تندرج تحت كل نوع، فضلاً عمّا يخبئه هذا التقسيم من عدالة، وخصوصاً باتجاه السّرد الذي اندرج مطولاً تحت صيغ وأجناس أخرى، وكان هذا الاندراج أحد مظاهر إهماله وقلة العناية بدراسته وتمييزه.

أما الصيغ الكبرى للأجناس عند العرب كما نقترحها فهي:

1- الشعر:

وهو الجنس المعروف الراسخ الذي طالما جرى التركيز عليه، حتى قيل: الشعر ديوان العرب، في صيغة حاسمة تجعله متضمناً لخصائص الروح العربية، وكافياً دون غيره لمساءلتها والتعامل معها. ويمكن أن ندرج تحت صيغة الشعر كل ما يرتبط بها من أنواع فرعية تشمل: القصيدة، والمقطوعة، والأرجوزة، والموشّح وغيرها.

2- النثر:

ونعني به النثر غير القصصي الذي شاعت أنواعه عند العرب قديماً بأشكال شفوية وكتابية متعددة منها: الخطبة والرسالة والوصية وسجع الكهّان والتوقيعات وغيرها.

3- السرد:

ونضع تحت مظلّته كل ما يرتبط بالظاهرة القصصية، وهو يشمل أنواعاً متميزة كثيرة،

لكنها لم تنل اهتمام التراث النقدي في ظل انحياز المدونة النقدية للشّعر ولبعض أنواع النثر (غير القصصي غالباً). ومن أنواع السرد في الموروث العربي الأنواع التالية:

أ. اساطير الأولين:

وهو نوع ذكره القرآن الكريم، ولكنّ نماذجه غائبة، وهو عموماً مرتبط بقصاص عاصر النبي محمد صلى الله عليه وسلّم، اسمه النّضر بن الحارث بن كَلدة، وكان من المعارضين للقرآن وللدعوة الجديدة آنذاك، وكان من مصيره أن قتل أسيراً إثر معركة بدر، ويمكن أن نعدّ النضر بن الحارث رائداً مبكراً للسرد العربي القديم.

ب. الخُرافة:

ويرتبط هذا النوع بالسّرد العجائبي الذي يخرج من عالم الإنسان إلى عوالم غير إنسية، فينقلنا إلى عالم الجن والحن والنسانيس والغول وغيرها.. وهو جوهر الحكاية العجيبة والأدب الغرائبي عند العرب. ومن نماذجه المشهورة: (حديث خرافة) الذي يسرد حكاية عجيبة عن رجل استهوته الجنّ، ثم عاد بعد غيابه يحدّث بما رأى من غرائب.

جـ. المقامة:

نوع مميّز ظهر في العصر العباسي، يرتبط واقعياً ببيئة المدينة وصراع طبقاتها، وسردياً يتميز بوجود البطل الثابت الذي تتغير مواقفه ومقاماته، أما هو فيظل بطلاً نمطياً في سلوكه وأدائه، وكذلك بوجود راو مصاحب للبطل في صولاته وجولاته.. وتتميز المقامة بنبرتها اللغوية المسجوعة، وببيانها الرفيع الذي يتطلع إلى حالة إيقاعية منافسة للشعر، وأشهر من كتب هذا اللون: بديع الزمان الهمذاني والحريري.

ومن الأنواع السردية الأخرى: المثل، الرسالة القصصية، الحديث، تكاذيب الأعراب، الحكاية، النادرة، المنامة وغيرها. وبشكل مجمل ما زال المصطلح السردي عند العرب محتاجاً إلى دراسات تميز هذه المصطلحات، وتبين مدلولاتها من ناحية أجناسية وليست لغوية فحسب (16).

ووفق هذا المنظور يغدو «السرد» مظلة كبرى تنضوي تحتها أنواع كثيرة، في الماضي والحاضر، فالصيغة السردية مستمرة دائماً، أما أنواعها فمتغيرة بعوامل التطور والتفاعل

والتهجين، ولذلك ينبغي قراءة تلك الأنواع بما يستقيم مع وضعيتها وظروفها وبيئتها، دون أن نفرض عليها منظور الرواية أو القصة القصيرة. ولكنها جميعاً تقرأ ضمن محددات نظرية السّرد، بحيث نعطي كل نوع حقّه وعناصره المنبثقة من طبيعته الذاتية النصية، لا أن نفرض عليه شروطاً من نوع مجاور أو مغاير.

في العصر الحديث، تجدد ظهور الكتابة السردية، وانطلقت في التجربة الأدبية العربية أنواع سردية جديدة كالرواية والقصة القصيرة والرواية القصيرة، ويمكن إجمالاً إعادة ظهور هذه الأنواع إلى مرجعين كبيرين:

ـ الأول: مرجعية تراثية:

تتمثل في الميراث السردي الذي أشرنا إليه، فللعرب ميراث سردي غني، وليس من المعقول الانطلاق في العصر الحديث من نقطة الصفر؛ أي بإهمال ذلك الموروث وتناسي دوره. ومن ناحية فعلية نصّية نلاحظ تأثيرات الموروث السردي في قائمة طويلة من الأعمال السردية المعاصرة، سواء أكان ذلك في مرحلة البدايات الجديدة، أم في المراحل اللاحقة من الكتابة السردية. ويمكن القول إن تيار الموروث السردي تيار حاضر بقوّة، بصور وتجليات متعددة، ضمن الإنتاج السردي العربي الحديث، ويظهر هذا في أعمال مبكرة لناصيف اليازجي وأحمد فارس الشدياق ومحمد المويلحي، وفي أعمال تالية كأعمال محمود المسعدي، ونجيب محفوظ، وصولاً إلى أجيال أحدث كما في تجارب: جمال الغيطاني (مصر)، وصلاح الدين بوجاه وإبراهيم درغوثي (تونس) وواسيني الأعرج (الجزائر) وسالم بنحميّش (المغرب) وهاشم غرايبة (الأردن) وغيرهم.

ـ الثاني: مرجعية غربية / تفاعلية:

وتتأسس على التأثر بالسرد الغربي، من خلال الاطلاع المباشر، أو الترجمات، وهكذا اتصل الكتاب العرب بالإنتاج الغربي وتأثروا بنماذجه وأنواعه، وسرعان ما وطّنت تلك التأثيرات من خلال العامل التراثي، ودمج ذلك العامل بالواقع العربي والمطالب القرائية المرتبطة بالواقع، وليس بالاستعارة من الماضي العربي أو الحاضر الغربي معاً. ونظراً للطبيعة الخاصة للسرد من ناحية اشتباكه بالمعيش واليومي والحياتي فقد تيسّر أمر التوطين السردي، ولم يطل المظهر الاستعاري أكثر مما يسمح به التمثّل والاستيعاب.

ومن بين الأنواع الثلاثة المعاصرة (الرواية، القصة القصيرة، الرواية القصيرة) نالت الرواية النصيب الأوفر من الاهتمام والنقد والانتشار. ولذلك فإننا واجدون لها مدونة نقدية ضافية، تناقش نظريتها وتحلل أبعادها وحدودها، وتقرأ مضامينها ومنجزاتها دون كلل، وتتزايد الدراسات المرتبطة بها يوماً إثر يوم، كما تنال الحظوة على مقاعد الدراسة الجامعية بمختلف مستوياتها، ولذلك لا تبدو من ناحية أجناسية وجمالية نوعاً محيراً أو غامضاً، فقد حوّلها الاهتمام المضاعف إلى نوع أدبي معروف للناقد المتخصص والقارئ العام معاً.

أما القصة القصيرة، فمع أن الاهتمام بها دون الرواية، لكنّه بلغ بها درجة من الإفصاح والوضوح، كما أن المقارنة بينها وبين الرواية كنوعين يقعان على طرفي الخط السردي، أسهم في تمييز خصائصها، وتدقيق مفاهيمها، ومدى اختلافها عن الرواية تقنية وأداءً. وكثيراً ما تقابلنا جداول المقارنة (17) في مراجع ودراسات كثيرة، وبصرف النظر عن مبلغ التوفيق أو مستويات الاجتهاد في تلك المقارنات والتحديدات، فإن الاختلاف في تفاصيلها وجزئياتها، لا يلغي جوهر الفكرة التي تشير إلى أن هناك وضوحا ونضجا في نوعي الرواية والقصة القصيرة، يسانده وضوح المدونة النصية التي تمثل هذين النوعين في الآداب العالمية وفي مختلف اللغات العالمية وغير العالمية.

تسميات الأنواع السردية: قضايا ومشكلات

تفيدنا مقالة جراهام جود (ملاحظات على النوفيلا) [18]، بأن هناك مصطلحات وتسميات كثيرة سبقت استقرار مصطلح (Novella) الذي استقر أخيراً عند الناشرين والكتاب ونقاد الأدب (الغربيين) للدلالة على النوع المتوسط. وقبل ذلك استخدمت الإنجليزية مصطلحات مثل Taleو Story للدلالة على النوع الأقصر من الرواية دون التمييز بين القصة القصيرة والرواية القصيرة، وبهذا المعنى استخدمها جيمس وكونراد، وقد يمتد طول هذا النوع من الأعمال من خمس صفحات إلى مائة صفحة أو يزيد. وبعد ذلك أشاعت المجلات مصطلح Short Story للدلالة على النوع الأقصر والأشد إيجازاً، أما النوع المتوسط فصار يوصف أو يسمّى بأسماء مثل:

Short Novel
Long Story
Long Short Story

ويبدو أن هذا الذي عرفته الإنجليزية ـ كما عرفته لغات أخرى ـ هو ذاته ما يؤدي إلى الاختلاط في العربية اليوم، إذ يجري التركيز على الطول، وليس على الخصائص النوعية أو المعايير الداخلية، ولذلك يؤدي هذا المدخل إلى ملاحقة فكرة الطول والقصر مع أنها ليست المسألة الحاسمة ـ أجناسياً ـ في هذا النوع السردي المميّز.

ولكن الإنجليزية استعارت كما يبدو من الإيطالية لفظة (Novella) مما أسهم في تخفيف حدة الالتباس، وفي إتاحة المجال لقراءة نوع ثالث يحمل اسماً خاصاً دون مؤشرات الحجم الذي يصعب حسمه أو تحديده. واللفظة الإيطالية استخدمتها اللغات الأوروبية الأخرى مع بعض التحوير:

ـ الإسبانية: Novela

ـ الفرنسية: Nouvelle

ـ الألمانية: Novelle

وتتميز معظم اللغات الأوروبية (باستثناء الإنجليزية) باستخدام تسميات مستقلة مستقرة للأنواع السردية الثلاثة من دون أن تحدد بالطول (الذي يتركز في الصفة Short أو

Long مما أشاعته الإنجليزية وتبعتها العربية في صورة ترجمة حرفية بدلاً من البحث عن مصطلحات مستقلة) ولمزيد من التوضيح نورد هذه الألفاظ /التسميات كما أشار لها جراهام جود (الأول يقابل النوع الأقصر والثاني النوع المتوسط والثالث النوع الأطول):

ـ في الإسبانية : Novela - Novela - Cuento

الإسبانية اكتفت بتسميتين، واحدة للنوع الأقصر (القصة القصيرة Cuento) ولكنها سمّت ما زاد عن ذلك باسم Novela دون تمييز بين النوع المتوسط والنوع الأطول (يشير جود أن دون كيشوت وُصفت بأنها ـ Novela رغم طولها المعروف).

ـ أما الإيطالية ففيها: Raconto و Novella و Romanzo ومعنى هذا أن التسميات متمايزة ومستقرة ولا مجال للخلط بينها، فهي ثلاثة أنواع واضحة التسمية، فضلاً عن تباعد الألفاظ وتباينها على مستوى الاشتقاق، ومن المؤكد أن هذا التباين يخلّف وضوحاً من ناحية حدود الأنواع وأبعاد التجنيس.

ـ وفي الفرنسية وضوح شبيه بما في الإيطالية ففيها ثلاث تسميات واضحة هي: Conte و Nouvelle و Roman.

ـ والألمانية أيضاً لديها الوضوح نفسه، ففيها لفظة Kurzgeschichte (قصة قصيرة) وتسمي النوع المتوسط Novelle والنوع الأطول Roman.

وفي السياق نفسه يتوقف (روجر ألن) أمام هذا الاختلاط، فيرصد بعض مظاهره في الأدب العربي، لكنه يشير إلى أن الأدب الغربي عرف أيضاً اختلاطاً مشابهاً قبل أن تستقر التسميات الدالة على الأنواع السردية الحديثة «فهذا الغموض موجود في اللغات الغربية أيضاً، وفي حين توجد في اللغتين الفرنسية والألمانية تعابير مميزة في أصولها اللفظية للأنماط [الأنواع] القصصية الرئيسية الثلاثة، حيث يطلق عليها بالفرنسية تسميات:

Conte [قصة قصيرة]

Roman [رواية]

Novelle [قصة طويلة]

فقد استخدم في اللغة الإنجليزية تعبير Novel للنمط الأكثر طولاً، واستعير مسمّى

Novella لأقدم هذه الأنواع الثلاثة، وقد كـان من النتائج السيئة لذلك أن الكثيرين من الكتّاب يعتبرون النمط الثاني Novella مجرد نوع أقصر من النوع الأول Novel وليس نمطاً قصصياً له تقاليده الأدبية الخاصة، والأكثر مدعاة للخلط والتشويش هو اختيار تعبير Short Story للنمط الثالث Conte وهو تعبير مركب من اسم Story الذي يحدد نمطاً عاماً من الأدب السردي، وصفة تصف طول هذا النمط Short (أو افتقاره للطول) وهكذا لجأت الكتابات النقدية التي تعالج موضوع القصة القصيرة باللغة الإنجليزية نحو الاهتمام المبالغ فيه بالقضايا الهامشية وغير الهامة نسبياً، مثل طول القصة والوقت اللازم لقراءتها»[19].

ويقارن (روجر ألن) هذا الوضع العام كما يتبدى في اللغة العربية فيظهر له «أن اللغة العربية لا تحوي كلمة عامة تقابل بالضبط تعبير [20] Fiction باللغة الإنجليزية ككلمة تعبر عن وسيلة مختلفة في النظر إلى العالم ومظاهره، ولخلق عوالم جديدة مستقلة بذاتها في الواقع عن طريق التلاعب بالكلمات، وعن طريق التهكم والسخرية، غير أنه أمكن للعربية أن تبتدع تعابير فنية لتمييز كل من الأنماط القصصية المختلفة، حيث انتهجت في التعابير المستعملة نهج اللغة الإنجليزية أيضاً كصبغة عامة، فاختارت تعبير (قصة قصيرة) مقابل Short Story ورواية مقابل Novel في أغلب الأحيان» [21].

كما يشير (روجر ألن) إلى غياب تسمية عربية خاصة مقابل Novella، ولكنه يدخلنا في الإرباك عندما يشير إلى «أن هناك في الأدب العربي قصصاً قصيرة يمكن تسميتها قصصاً قصيرة مطولة، وكذلك روايات قصيرة، هذا وسوف أناقش أعمالاً من النوع الثاني، ولكنني لن أناقش القصص القصيرة المطولة، أما الأعمال التي أعتبرها تندرج تحت فئة (النوفيلا) فلن أتعرض لها. . . ومن هذه الأعمال كتابات مشهورة مثل: قنديل أم هاشم ليحيى حقي، وعرس الزين للطيب صالح» [22]. وهذا يعني أن (روجر ألن) يميز بين:

1- القصة القصيرة (المطولة)

2- النوفيلا

3- الرواية (القصيرة)

ولا شك أن مشكلة غياب مقابلات واصطلاحات عربية متفق عليها يشكل جزءا غير هيّن من مأزق التداخل، وغموض الحدود بين هذه الأنواع.

ويمكن أن نلخص أبرز التسميات التي استخدمت وجرى بها الاستعمال في اللغة العربية كما يلي:

* **القصة القصيرة**: وتشير إلى النوع الأقصر، وقد سميت أحياناً: أقصوصة، وخصوصاً في بدايات انتشار هذا النوع عربياً، ولكن في مراحل لاحقة تخلى مصطلح (أقصوصة) عن مكانه لصالح شيوع مصطلح: قصة قصيرة، مع أن (أقصوصة) يبدو من ناحية نظرية أنسب للشيوع وأحكم للوصف، فهو لفظة واحدة، كما أنه يخلو من الصفة التي تحدّد الكم أو الحجم ولا تؤشر إلى الطبيعة النوعية.

* **الرواية**: وهو المصطلح الذي استقرّ أيضاً لوصف النوع الأطول، واستخدم مرادفاً له أو بديلاً عنه في المراحل الأولى مصطلح: قصة وأحياناً: قصة طويلة والمقصود (رواية).

* **رواية قصيرة ـ قصة طويلة ـ قصة قصيرة طويلة ـ قصة**: استخدمت هذه الألفاظ لوصف النوع الثالث المتوسط بين القصة القصيرة والرواية، وأحياناً دمج هذا النوع بالرواية دون تمييز، بمعنى أن النظرة هنا تكتفي بنوعين أحدهما قصير والثاني طويل، فكل ما تجاوز حدود النوع الأول انتقل إلى منطقة الرواية فسمي باسمها.

وكما تشير الباحثة (هيلاري كيلباترك) في دراسة لها عن (الرواية المصرية من زينب إلى عام ١٩٨٠) بصورة خاطفة إلى هذه التسميات فتقول «لم يفرّق تاريخ الأدب العربي المعاصر عموماً بين الرواية والقصة الطويلة أو القصة الطويلة القصيرة، ففيما يتعلق بمصطلحي رواية وقصة قصيرة، فإن هذين لمصطلحين مميّزان في دلالتهما، لكن الفرق الجوهري بين الرواية Novel والقصة الطويلة Novella لم ينعكس بعد في القبول بمصطلح خاص بالقصة الطويلة. . . . »[23]

الرواية القصيرة (Novella)

نوع سردي بيني يقع بين القصة القصيرة والرواية، وهذه «البينية» لا تتوقف عند الحجم /عدد الصفحات، وذاك ما يحذّر منه جراهام جود Graham Good في مقالته المركّزة (ملاحظات على النوفيلا) فهو يفتتحها بالتحذير من «إغراءات تحديد صيغ القص القصير وتبويبها في مقابل الرواية، فهذه التحديدات عادة ما تقع في خطر النمطية» (24)، كما يحذّر (جراهام جود) من اختصار الفروق في الفكرة الشائعة التي تقول بأن القصص القصيرة تختلف عن الرواية بأنها أقصر منها، فليس هناك عدد سحري من الكلمات تتوقف عنده القصة القصيرة أو تبدأ منه الرواية، ودائماً هناك حالات تقع على التخوم.

ولكن مسألة الحجم مؤشر خارجي مساند يصعب إغفاله، على أن يسند بملاحظات واستخلاصات مستمدة من منطق العمل أو النص نفسه. والمألوف في المسألة الكمية أن تزيد الرواية القصيرة عن الحجم النمطي للقصة وتقل عن حجم الرواية، ولكنها تتجاوز هذا المؤشر الكمي إلى «بينية» في مستوى البناء الفنّي والتقنيات السردية وطريقة التعامل مع العناصر المكونة للعمل السردي، وهذا ما يجعل من أمر تمييزها وتفريدها بخصائص فارقة أمراً صعباً عزيز المنال، إذ هي أقرب للنوع الهجين ـ كما يبدو ـ بحيث تبنى من اندماج عناصر قصصية وروائية مختارة، ليتشكل نوع ثالث مغاير للنوعين الواضحين: الرواية والقصة القصيرة.

أما العلامة الخارجية للرواية القصيرة التي تكمن في أنها أقصر من الرواية، فتنبثق كما تقول (هيلاري كيلباترك) من «مفهوم خاص لاستخدام موارد القص. إن ما يميز القصة الطويلة [الرواية القصيرة] عن الرواية هو مجموعة من السمات المتعددة مثل:

ـ التركيز على شخصية واحدة أو على حدث محدد.

ـ الميل إلى تقديم لحظات مهمة أكثر من التفاصيل المفرطة وومضات من الفكر أكثر من التحليل المكثف.

كما أنه يوجد دائماً حالات مختلف فيها، فمثلاً طول حواء بلا آدم [لمحمود طاهر لاشين] ربما يقود إلى الاعتقاد بأنها قصة طويلة. لكن بحسب المعايير الداخلية فإنه يجب

أن ينظر إليها على أنها رواية، وإن تكن غير ناضجة تماماً».

وتعدد (كيلباترك) أمثلة معروفة من القصة الطويلة في مصر: قصة المازني: عود على بدء (1943)، وقصة يحيى حقي: قنديل أم هاشم (1944)، وقصة يوسف إدريس. قاع المدينة (1957)، وتختم فقرتها بأن «تخصيص دراسة لهذا النوع في الأدب العربي المعاصر ستكون جديرة بالاهتمام، بقصد الاهتمام الفعلي بالأعمال المعنية ولأنها يمكن أن تلقي ضوءاً على بعض طرائق كتابة القصة التي تعتبر مميزة في سياق هذا الأدب» (25).

ويفيدنا هذا الرأي في أمور ثلاثة:

- في إشارته إلى أهمية قيام دراسة تركز على هذا النوع المحيّر، بما يسهم في توضيحه وتعميق النقاش حول قضاياه.

- الاعتماد في التمييز يمكن أن يبدأ بالعلامة الخارجية (الحجم أو الطول) كمؤشر خارجي، ثم نعرّض ما يرشح عن هذا المؤشر إلى المعايير الداخلية التي تسمح بالتثبّت من صواب المؤشر الأوّل.

- هناك حالات مختلف فيها، وهي الحالات التي يخدعنا فيها المؤشر الخارجي طولاً أو قصراً. وإذا كان رأي (كيلباترك) يميل كما يبدو إلى النظر إلى الرواية القصيرة بوصفها نوعاً مستقلاً عن الرواية، فإن الناقد المصري (خيري دومة) يقرّبها من القصة القصيرة، وإن كان يقول في ثنايا تحليله بتوسّطها وتداخلها مع الرواية والقصة القصيرة معاً، وقد خصّص دومة في كتابه (تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة) الفصل الأول من الباب الثاني للرواية القصيرة، وجعل عنوان الفصل (النوفيلا: ضغط المادة المتّسعة) ورغم ما يُبديه من حيرة تجاه هذا النوع كشأن النقاد الآخرين، فإنه يفضّل أن يقرّب (النوفيلا) من القصة القصيرة، بحيث تكون شكلاً فرعياً منها، ولذلك يقول: «فالنوفيلا شكل من أشكال القصة القصيرة، يربطه بالرواية اتساع المدى وكثرة الشخصيات ونموها النسبي، ويربطه بالدراما عنصرا الأزمة والبطولة التراجيدية والحبكة القائمة على نقطة تحوّل، ومع أن هذه السمات الدرامية ترتبط بالقصة القصيرة في صورتها الكلاسيكية، فإنها في (النوفيلا) تصبح أكثر توسعاً وعمقاً، إذ تسيطر على بنيتها الصيغة التراجيدية التي تتجلى في صورة بطل تراجيدي يندفع بقوة إلى نهايته المأساوية، بينما تسيطر على القصة القصيرة صيغة

المفارقة التي تسمح بقدر أعلى من الاختزال» (26).

وحين ينظر دومة إلى (النوفيلا) كمنطقة متوسطة يلاحظ النزاع المحيط بها، ويلخّص ثلاثة توجهات في النظر إليها من ناحية تحديد النوع، وهي التوجهات الثلاثة التالية:

* **الأول**: توجه ينظر إلى هذه المنطقة الوسطى باعتبارها نتاجاً لتطور الرواية والقصة القصيرة معاً، وعملية التمثل المتبادل بينهما، ودون أن يفصل على نحو حاسم بين (رواية قصيرة) و (قصة قصيرة طويلة).

* **الثاني**: توجه يرى ضرورة الفصل ـ في هذه المنطقة ـ بين شكلين: القصة القصيرة الطويلة والرواية القصيرة، على أساس التفرقة المبدئية بين القصة القصيرة والرواية، حيث تلتزم القصة القصيرة ـ مع طولها ـ بمقولة (الانطباع الموحد) و(الشخصية التي لا تمثل غيرها) بينما تتسع الرواية ـ مع قصرها ـ لانطباعات وشخصيات متنوعة ومتشعبة.

* **الثالث**: توجه يرى في الأعمال الواقعة في هذه المنطقة الوسطى نوعاً أدبياً ثالثاً ومتميزاً عن الرواية والقصة القصيرة معاً، وله مراميه السردية وأهدافه وبنيته وطريقته الخاصة في اختيار مادته، وهي طريقة مختلفة عن الرواية والقصة القصيرة، ويربط هذا التوجه بين شكل (النوفيلا) والدراما (التراجيديا) على وجه الخصوص (27).

كما ينقل دومة تعريف (ماري دويل سبرنجر) للنوفيلا بأنها «كانت في الأصل نوعا من القصة القصيرة، وأن السمات العامة للنوع كانت تتلخص في طبيعته الملحمية المختزلة في حادثة واحدة، وموقف واحد، وصراع واحد، إنه يركز على حادث مفرد، ولابد أن يكون في الحادث نقطة تحول، حتى أن النهاية لتدهشنا مع أنها ربما تكون محصلة منطقية. . وأن طول (النوفيلا) ربما يختلف: من صفحات قليلة إلى ثلاثمائة صفحة» (28).

ولعل الإشارة الأخيرة إلى الطول، على ما فيها من مبالغة، تؤكد عدم الوقوف عند المظهر الخارجي، إذ لا بد أن تسانده المعايير الداخلية المرتبطة بالمنطق السردي لشكل (النوفيلا)، إذ يمكن لها أن تطول مع المحافظة على شكلها، ولكن الغالب في نظرنا أن الزيادة في الطول وعدد الصفحات تقتضي تغييراً في الشكل بما يسمح بهذه الإطالة، مما قد ينقلنا من حدود نوع إلى نوع آخر، أي من (النوفيلا) إلى الرواية في مثل هذا الحال.

ولكن كما يقول (كارل فيتور): «ليس الاسم هو الذي يقرر بل البنية الأجناسية»(29)

وطبيعة فوضى التسميات التي لاحظناها تقتضي ابتداء عدم التسليم بالاسم الذي اختاره الكاتب وأحياناً الناشر وصفاً لبعض الأعمال التي تقترب من نوع (النوفيلا) أو تقع في حدوده.

وإذا صح ما ذهب إليه (إ. د. هيرش Hirsh) من أن «قدرتنا على فهم نص من النصوص يرتبط مباشرة بتلقينا له من حيث النوع» (30)، فإن هناك ضرورة وحاجة لتمييز نوع (النوفيلا) ولا شك أنه يقرأ قراءة ظالمة عندما نتهيأ له بمعايير الرواية وحدها أو القصة القصيرة وحدها، وفي حال تصاعد الانتباه لهذا لنوع من ناحية تبيان حدوده بحيث يبرز نوعاً سردياً مميزاً، فستندرج إلى قراءات جديدة، وأحوال مغايرة في تلقّيه، تعدّ مطلباً ومكسباً للكاتب وللقارئ معاً.

الديكاميرون لبوكاتشيو: نقطة انطلاق

تعد قصص الديكاميرون Decameron للإيطالي جيوفاني بوكاتشيو Boccaccio (1313-1375) نقطة البداية في نوع (النوفيلا)، كما يعدها كثير من النقاد نقطة الانطلاق للقصة القصيرة أيضاً. وقد ظهرت بين عامي 1350-1353 منتصف القرن الرابع عشر الميلادي. وفي (ديكاميرون) بوكاتشيو مائة قصة استخدم المؤلف لفظ (Novella) وصفاً لها، ويبدو أن معنى الكلمة قبل أن تتحول إلى اسم لنوع أدبي: الجديد أو الحديث، وهو وصف أراده بوكاتشيو للقصص النثرية التي ألّفها، متجاوزاً ما أنجزه تشوسر Chaucer الذي ظهرت قصصه حكايات كانتربري(*) Canterbary Tales بصيغة شعرية موافقة لتقاليد نوع سردي /شعري هو الفابيولا Fabula ويرتبط هذا النوع بالمغامرة الشيقة واللغة الشعبية، وغياب الغاية التربوية (31).

* لم تترجم حكايات كانتربري لتشوسر إلى العربية، وقد قام الدكتور إلبرت بطرس باختبار إمكانية هذه التجربة، من خلال ترجمة مقدمة حكايات كانتربري والكتاب الأول من طرويلوس وكرسيدا نثراً إلى اللغة العربية. وانتهى من هذا الاختبار إلى أن ترجمة تشوسر إلى العربية ليست بالمهمة الصعبة كما يبدو لأول وهلة. انظر: إلبرت بطرس، إمكانية ترجمة تشوسر إلى العربية، محاولة تجريبية، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، عدد 24، 1997، ص 751-773.

ومعنى ذلك كما يشير النقاد أن بوكاتشيو انطلق من تحويل (الفابيولا) إلى صيغة نثرية وأطلق عليها اسم Novella بمعنى (جديدة ـ حديثة) وتتميز بتركيزها على الحوادث نظراً لموضوع المغامرة فيها أكثر من الشخصية، إضافة إلى وضوح نظام التأليف الصارم والواضح، وبروز المسحة الشفاهية التي تشكل طابعاً أساسياً فيها (32).

وكما يشير رشاد رشدي فقد أقدم بوكاتشيو على هذه التجربة الجديدة «بعد أن اجتاح الطاعون بلدته فلورنسا فتخيل أن جماعة من الرجال والنساء ممن أبقى عليهم الطاعون قد برحوا فلورنسا ضجراً بمناظر الموت والدمار فيها، وذهبوا إلى قصر أحدهم في الريف حيث اتفقوا على أن ينسوا آلامهم بأن يقص كل منهم على صاحبه قصة من القصص»(33).

ويبدو أن قصص بوكاتشيو تتعلق إجمالاً بموضوع يصلح للإثارة، فمعظمها يتصل بالعلاقة بين الرجل والمرأة، والمغامرات العاطفية والخيانة الزوجية. ومن أمثلتها قصة تحمل عنوان (انتصار المرأة) وهي كما يعرضها رشاد رشدي «تروي لنا قصة زوج غيور ما زال يتشكك في زوجته حتى دفعها إلى خيانته، فصارت تشجعه على شرب الخمر إلى أن يفقد الوعي ثم تذهب للقاء عشيقها، ولكن الزوج يكتشف الحقيقة بعد قليل، فيغافل زوجته في ليلة من الليالي ويمتنع عن الشرب ثم يتظاهر بالنوم، حتى إذا خرجت المرأة للقاء عشيقها قام هو فأوصد الباب بالمفتاح ثم جلس إلى جانب النافذة ينتظر عودتها، وتعود الزوجة بعد منتصف الليل، ولكن الزوج يأبى أن يفتح لها الباب رغم توسلاتها الكثيرة. وتخشى المرأة أن يستيقظ الجيران ويروها في هذا الموقف المخجل، فتفكر في حيلة، ثم ما تلبث أن تلتقط حجراً كبيراً من الأرض وتقسم لزوجها أنها سترمي بنفسها في البئر التي تقع خارج البوابة، ثم تقذف الحجر في الماء وتختبئ خلف الباب. ويسمع الزوج صوت ارتطام الحجر بماء البئر فيأخذ الدلو والحبل ويهرع إلى إنقاذ زوجته، ولكن ما أن ترى الزوجة زوجها يندفع إلى البئر حتى تسرع إلى داخل البيت وتقفل الباب وراءها ثم تأخذ مكانها إلى جانب النافذة وتصيح في زوجها قائلة:

ـ كان الأجدر بك أن تعود إلى بيتك مبكراً بدل أن تحتسي الخمر إلى ما بعد منتصف الليل.

ويعلم الزوج أن زوجته قد غررت به فيتوسل إليها أن تسمح له بالدخول، ولكنها ترفض، فيغضب وتغضب هي أيضاً، ويحتدم بينهما النقاش، ويرتفع صوتها وصوته ويستيقظ الجيران ويسألونها ما الخبر فتبكي وتقول:

ـ إن هذا الزوج الظالم يتركني وحدي كل ليلة، ويذهب يحتسي الخمر في الحانات ولا يعود إلا قبل منتصف الليل، وقد صبرت على هذه الحال يوماً بعد يوم، وشهراً بعد شهر ولكن لكل شيء نهاية، ولذلك أقفلت الباب الليلة حتى يعلم الجميع سيرته، فيخجل من نفسه وربما يفيده هذا الخجل فيتغير سلوكه في المستقبل.

ويقص عليهم الزوج القصة الحقيقية ولكن الزوجة تبكي وتقول:

ـ تصوروا أي نوع من الرجال قد بليت به، بل تصوروا لو أنني كنت مكانه في الشارع وكان هو مكاني في البيت. أغلب ظني أنكم كنتم تصدقون ما قاله عني، ولكن الحمد لله أن الأمر عكس ما هيأ له الخمر أن يقول.

ويؤنب الجيران الزوج على اتهامه لزوجته بالخيانة، وينتقل الخبر من بيت إلى بيت حتى يصل إلى أهل زوجته، وينتهي الأمر بشجار يؤدي إلى ضرب الزوج ضرباً شديداً والتجاء الزوجة إلى بيت أهلها.

ويعيش الزوج في البيت وحده، وتمضي الأيام فتضجره الوحدة، ويذهب يرجو أصدقاءه في أن يصلحوا بينه وبين زوجته، ويتم الصلح أخيراً بعد أن يقسم الزوج على أنه قد أقلع عن الغيرة، وبعد أن يعد بأن يسمح لزوجته بأن تفعل ما تشاء على شرط أن تتصرف بحكمة وروية. وينهي (بوكاتشيو) قصته في تهكم فيقول:

وهكذا ساد السلام مرة أخرى بين الرجل وامرأته رغم ما لحقه من أضرار. فلتقل معي أيها القارئ: يحيا الحب! والموت للحرب ولكل من يعلنها على النساء» (34).

الرواية القصيرة: تجربة الأدب الفرنسي

رينيه غودين: القصة الفرنسية القصيرة

يشير رينيه غودين مؤلف كتاب (القصة الفرنسية القصيرة)[35] إلى ما لقيته (الديكاميرون) من إقبال، وما خلّفته من تأثير في القصة الفرنسية، حيث نسجت على منوالها خلال السنوات العشر الأولى من ظهورها حوالي عشر مجموعات قصصية، ومن أهمها مجموعة الهبتامرون L'heptmetron لمؤلفتها مارغريت دي نافار Marguerth De Navarre، وفكرتها قريبة من الديكاميرون لبوكاشيو وتتمثل في «أن مجموعة من عشرة أصدقاء رجالاً ونساء أجبرتهم الأحوال الجوية السيئة على البقاء في الريف، فقرروا تزجيــة للوقت أن يروي كل واحد منهم، خلال عدة أيام أحسن القصص التي يعرفها». (ص 31).

ووفق قراءة غودين فإن الهبتامرون مع محاكاتها لديكاميرون بوكاتشيو فإنها «تقترح علينا أمثلة مختلفة من نمط السرد الجاد، المسهب، مع استطالات نفسية، مما يشير إلى أنه بإمكان القصة أن تكون شيئاً آخر مختلفاً». (ص 39).

واعتماداً على مؤلف رينيه غودين نعرف أن الكتّاب الفرنسيين أقبلوا خلال القرن السابع عشر والنصف الأول من الثامن عشر على شكل: الرواية القصيرة، ولكنه تطور عن قصص الحقب السابقة. ويلاحظ غودين على هذا النمط الملاحظات التالية (ص 42-51):

أ . **موضوع القصة**: «سواء أدعيت القصة غرامية أم تاريخية فإنها تروي مثل (النوفيلا) الإسبانية، حكاية عاطفية ذات طابع جاد، وقد بقيت نصوص سرفانتس زمناً طويلاً مثالاً يحتذى، كما في قصصه: العاشق المتحرر، الإسبانية الإنكليزية، قوة الدّم، الخادمة النبيلة.

ب . **تأليف القصة**: قصص هذه الفترة بالمقارنة مع الفابيولا، تملك سرداً أكبر حجماً، إذ تكفي خمس أو ست حكايات لتشكيل مجموعة يتراوح طولها بين مائتين إلى ثلاثمائة صفحة.

جـ. **نظرية القصة**: إن الرغبة في إنشاء روايات مختصرة قد نتج عنها اندماج مفهوم القصة بمفهوم الرواية: الفكر ذاته والتقنية نفسها، وهذه الرغبة واضحة لدى الكتاب، لأنهم يربطون دائماً في مقدماتهم مصطلح قصة بعبارة: رواية قصيرة.

ويسمي غودين هذه الفترة بفترة ازدهار (القصة الروائية)، وربما يعني مرحلة من مراحل تطور هذا النوع. عندما تجاوزت القصة القصيرة بناءها المألوف لتتطلع إلى بعض خصائص النوع الروائي. وينقل عن (سيغريه) تمييزه بين القصة الطويلة والرواية قوله: «تسجل الرواية الأشياء كما تقتضي اللياقة وبأسلوب الشاعر، أما القصة فعليها الالتزام أكثر بالحكاية، وتحرص على إعطاء صور الأشياء كما نراها تحدث في الواقع وكما تصورها مخيلتنا» (ص 52).

أما دي بلينرير (1683) فيعدد من مزايا القصة (الطويلة) ما يلي:

- السرعة في عرض الوقائع.
- اختصار الموضوع: لا نتناول عادة إلا حادثة رئيسية واحدة ولا نثقلها أبداً بأوصاف تملأ مجلدين.
- الطابع الأكثر محاكاة للحادثة: الموضوع الأكثر خفة يكون عملاً رائعاً. (ص 52)

وفي النصف الثاني من القرن الثامن عشر بدأ مفهوم القصة القصيرة يأخذ اتجاهات أوضح وأكثر انضباطاً وبدأ القصاص كما يشير غودين «يرفضون السير في ركاب الروائيين أو التقيد بتقنيتهم في عرض الأحداث، لذلك لم يعودوا يربطون مفهوم القصة بـ (الرواية الصغيرة) بل بمفهوم (النادرة) الذي يوحي بفكرة النص الموجز، السريع، المكثف» (ص 57).

وفي القرن التاسع عشر يلاحظ غودين «أن الكتاب اتفقوا على مفهوم واحد للقصة القصيرة، لكنهم اختلفوا حول مفهوم القصة الطويلة، والظاهر أنهم يراوحون بين وجهة نظر الروائيين ووجهة نظر القصاص بالمعنى المحدد للكلمة. وهو موقف مفهوم لأنهم جميعاً قد ألفوا روايات. وإن لدراسة القصة الموسّعة في القرن التاسع عشر فائدة أقلها إظهار القاص وهو في قبضة ما نسميه إغراء مستمراً لا سبيل إلى اجتنابه، أي، استخدام

وسائل المؤلف الروائي» . (ص 94)

وفي التمييز بين القصة القصيرة والقصة الطويلة في كتابات (موباسان) استند غودين إلى عدد الصفحات، فوجد أن متوسط الصفحات في القصة القصيرة (عند موباسان) يتراوح بين أربع صفحات إلى خمس عشرة صفحة، واعتبر كل ما تجاوز عشرين صفحة قصة طويلة . وموباسان كما هو معروف قصاص بالدرجة الأولى، بل إن القصة القصيرة تدين له في صورتها الكلاسيكية، وكثيراً ما يردد النقاد والدارسون تعبير : القصة الموباسانية، في إشارة إلى الشكل الذي رسّخه، ولعل هذا الوفاء للقصة القصيرة والانطلاق منها هو ما جعل أعماله الأطول منها أقرب إلى ما يمكن أن يسمّى : القصة القصيرة الطويلة أو القصة الطويلة، بمعنى أنها أقرب للقصة القصيرة من الرواية على مبدأ تغليب العناصر المؤلّفة أو المكونات الأساسية في القصة .

وقد قارن غودين بين أعمال موباسان من الأنواع الثلاثة : القصة القصيرة ـ القصة الطويلة ـ الرواية وخلاصة هذه المقارنة كما يقول : «قد تكون الحكاية في القصة الطويلة متطورة، وليست نادرة بسيطة، لكنها تظل حكاية مختصرة بالمقارنة مع روايات موباسان الخمس . . فالمادة القصصية مختصرة ومبتسرة بالمقارنة مع الرواية، وهي مختصرة لأن الفعل القصصي يستند إلى نمط من الموضوع محدود، كما هو الشأن في القصة القصيرة، وهي مبتسرة لأن الموضوع يدور حول مغامرة واحدة، أي مرحلة من حياة أحد الأشخاص، على عكس الرواية التي تتناول عدة مراحل من الحياة ، وينتج عما سبق أن الفعل في القصة الطويلة عكس الرواية لا يتطلب سوى فترة زمنية وجيزة. ونرى موباسان أخيراً ينظم المادة الإخبارية للقصة الطويلة كما كان ينظمها في القصة القصيرة، أي أنها تتوجه في مسيرتها نحو لحظة أو مشهد حاسم، وهو الزمن الهام للفعل القصصي، وبه تنحلّ العقدة» .

«هذا النمط من القصة، إذن، سرد شديد التماسك، ونلاحظ تماسكه أكثر عندما نقارنه بالمسيرة المشتتة والأقل حزماً للنصوص الموسّعة التي كتبها ميرميه أو غويتيه . . أما موباسان الروائي إذا استثنينا طريقة عرض الوقائع فيمكننا التأكيد على أن القصة الطويلة هي أميل إلى القصة القصيرة منها إلى الرواية . وعندما نجد موباسان لم يفكر أبداً بإطلاق اسم رواية

على النصوص الطويلة المستمدة من القصة القصيرة، فهذا دليل على أنهما في ذهن الكاتب وجهان لعملة واحدة، ألم يتحدث في مذكراته عن قصص صغيرة وعن قصص سميكة؟».

«إن الاختلاف بين الرواية والقصة الطويلة لا يرجع إلى مسألة الحجم فقط، بل إلى اختيار الموضوع كذلك، فهو موضوع قصير، مختصر، لا يصلح للرواية مطلقاً، وتتوضح الأمور عندما نجد أن القصة القصيرة الواحدة تكفي لكي تمد القصة الطويلة بمادة عملها، على حين أن موباسان يستعيد في رواياته حبكات لعدة قصص سبق له التعامل معها. ونجد أن الاختلاف يميز القصة القصيرة عن القصة الطويلة في تناولهما لموضوع واحد، فإن عرضها للوقائع مختلف من حيث إيجازه أو إسهابه، ومن حيث توجهه إلى هدفه مباشرة، أو تلكؤه في الوصول إليه». (غودين 99-97).

ويمكننا اعتماداً على ما سبق إبراز الملاحظات التالية حول القصة الطويلة عند موباسان:

1. القصة الطويلة عند موباسان مرتبطة بالقصة القصيرة ونابعة منها، أكثر من ارتباطها بالنوع الروائي.

2. تظل الحكاية في القصة الطويلة مختصرة، رغم تطورها النسبي بالقياس إلى القصة الطويلة، وهذا الاختصار هو ما يبقيها على مسافة أقرب للقصة القصيرة، ويمنعها من الاقتراب من تخوم الرواية.

3. الموضوع يدور حول مغامرة واحدة، أو مرحلة من حياة أحد الأشخاص، ولذلك لا يتطلب إلا فترة زمنية وجيزة (قصر الزمن). وهذه كما نلاحظ سمات قصصية أكثر منها روائية.

4. طريقة موباسان في تنظيم المادة الإخبارية في القصة الطويلة مماثلة أو مقاربة لطريقته التي اتّبعها في القصة القصيرة من ناحية: توجهها في مسيرتها نحو لحظة أو مشهد حاسم، وهو الزمن الهام للفعل القصصي، وبه تنحلّ العقدة.

5. كتب موباسان خمس روايات واضحة الانتماء والتسمية، ولكنه لم يفكر في تسمية قصصه الطويلة «روايات»، مما يشير إلى تمييزه لهذه القصص عن الأعمال الروائية.

جاك لامبير والقصة الطويلة

نعتمد هنا على الفصل الذي كتبه جاك لامبير ضمن كتاب جماعي (فرنسي) بعنوان: الأدب والأنواع الأدبية[36]، وقد ترجمه الدكتور طاهر حجار عن الفرنسية. من ناحية المصطلحات تقدم لنا هذه الترجمة مثالاً إضافياً على عدم استقرار تسميات هذا النوع، فقد اختار حجار مصطلح (قصة) مقابل (نوفيلا) وفي الكتاب نفسه استخدم (قصة قصيرة) للنوع الأقصر و(رواية) للنوع الأطول.

* في بداية الفصل يتساءل لامبير: «ما الفرق بين الرواية والقصة والقصة القصيرة؛ إن هذه التسميات تترجم غالباً بصورة سيئة طبيعة الأثر المقصود؛ فالقصة الواقعة بين الرواية والقصة القصيرة تتطلب تحديداً تقريبياً يسمح بانعكاس ما يبدو وكأنه طبيعتها العميقة، ففي الوقت الذي تكون فيه الرواية هي (الأثر الكبير) الذي يسمح له بكل التحولات، فإن القصة [النوفيلا] حكاية قصيرة، إلا أن القصة القصيرة تبدي أيضاً هذا التركيز، لأنها حدث عادي يرويه شاهد باختصار، وهو في أغلب الأحيان شاهد عيان...»

* يعود لامبير إلى جذور القصة، فيشير إلى أنها «سلسلة من الوقائع الحقيقية يقولها راو» هكذا كان معناها قبل القرن الحادي عشر الميلادي. ولم تأخذ معنى الخبر المسلي أو العجيب إلا بعد ذلك. كما يشير إلى أن العنصر الأول في القصة هو: طابعها الشفوي. والقصة الشفوية ـ آنذاك ـ، انتقال للتجربة وتدرب على هذا العالم».

* القصة ـ كما يقول لامبير ـ «عالم من الأصوات المتآمرة والعبارات المبطنة، وهي وإن كانت قريبة من الخرافة تظهر غموضاً يشتتها، فسواء أكانت حقيقية أم أسطورية فإنها تسعى في الوقت نفسه نحو الواقعي ونحو الغريب. وهي اختيار بالخصوص، اختيار للأسلوب والنبرة والهدف. إنها تنزع أكثر نحو تغيير علاقة كاملة موجهة أكثر منها إلى العلاقة نفسها، وهي، أي القصة؛ هجائية وأخلاقية واجتماعية وفلسفية، ومعناها يوضحه القاص أو يصدر عنه، وسواء أكانت رمزية أم بنّاءة، فإنها نوع من الرؤية إلى الحياة، والتعبير عن هذه الرؤية، ومن هنا نفهم اتجاه القصة المتزايد نحو المدهش الذي هو حلّ لبعض الظواهر، من الصورة والواقع إلى الخيال والروعة، فإن القصة هي ذلك التنوع في العلاقة مع العالم والطبيعة».

* في إيجازه لتاريخ القصة (الطويلة) يشير (لامبير) إلى تأثيرات بوكاتشيو، في آداب العصور الوسطى، وأنها كانت النوع المفضل بوصفها «الانعكاس الصادق لأذواق العصر وعقلياته». في القرن السابع عشر تتراجع القصة وتزدهر الرواية، أما في القرن الثامن عشر، قرن العقل والفلسفة، فقد اشتهرت قصص (فولتير) الذي اكتشف (النوفيلا) بعد سن الخمسين وكتب ستة وعشرين عملاً مختلفاً حتى وفاته، والقصة الطويلة عنده قصة فلسفية تتجسد في شكل شخصيات تخلّد مغامراتها الفكر الحر وتمتحنه.

* في القرن التاسع عشر يحدثنا (لامبير) عن بداية امّحاء الفرق بين الرواية والقصة، تحت تأثير الروائيين، وصعود الرواية. والقصة في أغلب الأحيان حكاية أحلام أو هي مثل نزوة. ومن كتّاب تلك الفترة: نودييه، شارل وماري لامب، جورج صاند، دي نرفال.

أما قصص موباسان الطويلة فيؤكد (لامبير) مجدداً نسبها المرتبط بالقصة القصيرة. كما يشير إلى أن القصة اتسمت بالتركيز على «الغريب»، تحت تأثير الروائيين الألمان. وقد طور القرن العشرون ذات النزوع نحو الغريب بكل غناه. ويشير لامبير إلى أناتول فرانس بوصفه آخر قصاص «كلاسيكي» وهو من أتباع فولتير، فهو مثله ساحر وشكاك. وما زالت قصصه الفلسفية تهتزّ من البسمة الهجائية.

* في نهاية مقالته يشير إلى أن «القصة ـ النوفيلا ـ كنوع أدبي بدأت تنتهي بينما ازدهر الشعر والرواية، وأصبح التخيل هو القصة المعاصرة، وهذا ربما راجع إلى أن القصة لم تكن أبداً نوعاً ذا قواعد محددة بل كانت وسيلة للتعبير عما هو خيالي؛ ولذا نرى (وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية) عدداً متزايداً من القصاصين من كل الآفاق يحاولون كتابة القصة التي تشوّه كل مرة، لكنها باستمرار تحاول أن تنهض من رمادها، مثل قصة (العنقاء) للأرجنتيني بورخس J. L. Borges وقصصه في رأي لامبير، تؤسس نمطاً أدبياً تكون فيه الحكاية «صافية» في حد ذاتها «كفكرة» القصة نفسها، وهي بذلك تكتشف من جديد، وعبر متاهات المعاني أصولها الدينية والسحرية للقول».

الرواية القصيرة : ملاحظات من التجربة الألمانية

نعرض هنا جانباً من نشاط القصة الطويلة Novelle في التجربة الألمانية معتمدين على الفصل الذي ترجمه علي عودة، من كتاب (Novelle) لمؤلفه (بينوفون فيزي) . [37]

وأول ما نتوقف عنده ما ذهب إليه المترجم عندما اختار مصطلح (أقصوصة) مقابلاً لـ Novelle ربما تفضيلاً للفظ الواحد على تعبير : قصة طويلة أو رواية قصيرة، ولعدم وجود مصطلح عربي متفق عليه لوصف هذا النوع المتوسّط . ونشير هنا أن مصطلح (أقصوصة) نفسه استُخدم مبكراً في وصف النمط الأقصر (القصة القصيرة) وبهذا المعنى استخدمه محمد يوسف نجم في كتابه (فن القصة) إذ قصد نجم بالقصة ما نسميه اليوم : الرواية، وعند مقابلتها بالنص القصير كان يسمّيه (أقصوصة) . ولو أن رواج المصطلحات والاتفاق عليها من الأمور الميسورة القابلة للتوجيه والسيطرة، لاقترحنا مع المترجم هذا اللفظ مقابلاً لـ Novelle الألمانية أو Novella الإيطالية ـ الإنجليزية، إذ أن رواج مصطلح (القصة القصيرة) يساعدنا في عدم اختلاط هذين المصطلحين حسب ما هو شائع في أيامنا الراهنة .

وفيما يلي ملخص موجز لأبرز الأفكار المتعلقة بهذا النوع مما ورد في دراسة (بينو فون فيزي) :

* كلمة Novelle تعود بالأساس إلى العلوم القانونية والشرعية للقيصر (يوسينيان) ثم أصبحت تعني فيما بعد [التجديد] الذي شمل التوسع والإضافات لمجموعة القوانين السائدة آنذاك .

* الكلمة الإيطالية Novella (تعني التجديد وجاءت نسبة إلى المقاطعة الإيطالية القديمة، في القرن الثاني عشر) وعندما تُرجمت أدبياً صارت تعني : القصة النثرية ذات المجال الضيّق التي تسرد حدثاً جديداً غير مألوف . وقد يقصد بكلمة (جديد) حدث القصة بذاته أو طريقة سرده . وقد ظهرت في الأدب الإيطالي أولاً (في القرن الرابع عشر الميلادي) ثم انتقلت تدريجياً إلى الآداب الأوروبية . وتأخر ظهور هذا المفهوم في الأدب الألماني إلى قرابة منتصف القرن الثامن عشر الميلادي .

* عام 1805 حدد فيلاند Wieland أنه [لا يشترط في الأقصوصة أن تقع مجرياتها في بلاد الفرس أو في عالم مثالي آخر أو يوتوبي، بل تحدث في عالمنا الحقيقي، حيث كل شيء طبيعي ومفهوم، والأحداث لا تجري يومياً، بل تحت ذات الظروف، وفي كل مكان]. وفي نهاية القرن التاسع عشر نفسه كتب عنها شتورم Theodour Storm: [لم تعد ـ الأقصوصة ـ كما كانت في السابق: الحدث الخارق والمعقد الذي يشتمل على تحوّل مفاجئ. الأقصوصة في يومنا هذا هي شقيقة المسرحية، وهي أصعب شكل أدبي نثري. فهي كالمسرحية في علاجها لعمق المشاكل الحياتية للإنسان. كما تتطلّب لإكمالها إلى وجود صراع في محور مجرياتها.. يقوم عليه البناء المتكامل، وتبعاً لذلك وحدة الشكل، واستبعاد ما هو هامشي. إنها لا تسمح فقط، بل تطرح أيضاً أعلى متطلبات الفنّ]. والأمر نفسه يؤكده باول هيسي Paul Heyse في الحقبة نفسها (أواخر القرن التاسع عشر) عندما يشير إلى أن الأقصوصة [تطورت خطوة خطوة، من السرد البسيط لحادثة غريبة أو حكاية مغامرة مفتعلة، تطورت إلى شكل تناول أعمق وأهم المسائل الفكرية والأخلاقية].

* الأقصوصة لها صلات منذ نشوئها بالأجناس الأدبية الأخرى؛ كالحكاية الشعبية، والأسطورة، والخرافة، والحكاية القصيرة (الحدّوتة) كما أنها اعتمدت عدة أساليب نثرية أو شعرية أو مسرحية. والأقصوصة الألمانية متصلة مع الأنشودة (السردية) Ballade والمسرحية Drama.

* في مقدمة كتاب بوكاشيو (ديكاميرون) كتب أندريه جوليس Andre Jolles محاولاً تعريف الأقصوصة كما يفهمها: [تحت الأقصوصة أفهم طرحاً لحقيقة أو حادثة ذات مغزى ملحّ، يؤثّر بنا فعلاً، تترك في نفوسنا أثراً فعالاً. تقدم لنا الأقصوصة بشكل يبدو فيه الحدث أهم من الأشخاص الذين عايشوه]. ومعنى هذا أن الحوادث والأفعال في هذا النوع الأدبي أهم وأكثر بروزاً من الشخصيات، فلا تعنينا الشخصية بأكثر مما تؤديه من أفعال وتحركه من أحداث.

* ليس للبطل أهمية أو أولوية، بل للحدث القصصي، أي ماذا يجري لهم؟ في الرواية تنطوي المغامرات على صورة الأبطال، أما في الأقصوصة فليس ثمة أبطال، أبطالنا مهمّون فقط، بالقدر الذي تحدثه الوقائع، وبقدر ما يعطينا الحدث انطباعاً صادقاً عنهم.

وهكذا فما يميز الأقصوصة هو إعطاؤها الأولوية من حيث المبدأ للحدث (قبل) الأشخاص والأشياء، وهذا ما أكده غوته في تعريفه: ليست الأقصوصة أكثر من ذلك الحدث المثير واللامعقول.

* البناء الداخلي للأقصوصة، يأخذ بالاعتبار:

- موضوعية الحدث.

- إعطاء الأهمية للحدث على الأشخاص والأشياء.

- تناول مجالات الحياة الشعبية التي كانت مغلقة أمام النصوص النثرية والمسرحية.

* تنفرد الأقصوصة عن الرواية باهتمامها بالحدث الخاص. وهي تُروى في الأصل لذاتها ولما تتضمنه من عناصر واقعية وحقيقية مفاجئة، لذلك تفضل الأقصوصة «الصدفة»، مزاجية العبارات المتناقضة للتجربة. وتقوم الصدفة في الأقصوصة بوظائف فنية متعددة، فتظهر مرة كنموذج لتجربة إنسانية غير واضحة أو مفهومة، وأحياناً كإشارة ذهنية ميتافيزيقية للقدر أو كتعبير للعبة ساخرة من جانب القاص مع الموضوع.

* ويستلزم الأقصوصة كعمل فني ذي موقف، قوة رؤية ونبرة حادة بدلاً من التحول السهل المفاجئ لأزمة إنسانية على درجة من التصعيد والتوتر، تتطلب أكثر من (شكل مغلق) يعني، صياغة وتعبير فنيين، بعيداً عن الأسلوب المباشر كما في القصة القصيرة.

* مدى الأقصوصة الضيّق نسبياً كحكاية ذات مجال متوسط أو صغير، وعدد أشخاصها القليل، كذلك محدودية المساحة الزمنية، كل هذا يحثها على التراجع ومن ثم التكثيف، بهذه الطريقة تتحول (المصادفة) المكتسبة بالملاحظة والتجربة إلى ضرورة فنية.

* تعد الأقصوصة نوعاً أدبياً خيالياً مميزاً، تتوحد فيها بصورة مطلقة مختلف الأشكال، فهي عمل أدبي لم يكتمل، ودراسة مخطوطة أدبية، إنها واحدة من كل هذا، أو الكل جميعاً، وبإمكان الخرافة والقصة الخيالية والأسطورة أن تصبح قصة عند صياغتها فنياً (كما يقول شليغل). ويؤكد دائماً أنه ينبغي أن تكون الأقصوصة في كل نقطة من تكوّنها وصيرورتها جديدة ومفاجئة. ويتحدث عن فن (بناء النكتة) التي أدت دوراً مهماً في الأقصوصة. كما يقول شليغل: إن فن إجادة التحدث هو في الواقع من مميزات

الأقصوصة الضرورية.

* أرنولد هيرش: الأقصوصة في حقيقتها إخفاء ما هو ذاتي في صياغة بارعة، بحيث يؤدي تبسيط نظام وتعددية العالم إلى التقيد بحالة معيّنة وإلى اختيار أحداث غير مألوفة.

* شليغل: وضعها تحت مفهوم الأقصوصة الرمزية، التي تحافظ على ذروة التألق الحقيقي للنوع الأدبي بأكمله، هنا يُفهم التصعيد الذاتي للأقصوصة على أنه مرآة الإنسانية والكون عامة. مثل هذه الشفافية للحدث المتفرّد ما أراده كذلك أوغست فليهلم. . عندما يتحدث عن الأقصوصة ذات النموذج الطبيعي المميز، أو التفرد النادر والتأثير العام.

* أوغست فليهلم ولودفيغ تيك، أضافا للأقصوصة نقطة التحول Wendepunkt «يعوز الأقصوصة نقطة تحول حاسمة، حتى تسترعي اهتمام الجمهور». وعن نقطة التحول كتب (تيك): «ينبغي على الأقصوصة أن تتضمن نقطة تحول ملفتة، تميزها عن بقية الأنواع النثرية الأخرى، (نقطة) تعود عنها تماماً وبصورة مفاجئة على أن تعرض النتيجة بصورة طبيعية وما يناسب ظروف الحدث وطبيعته».

* الأقصوصة لا تجسّد صورة الحياة الإنسانية بشمولية، إنما تعالج جانباً إنسانياً بقوة آنية مركّزة، لها أبعاد شمولية قادرة على رؤية الأشياء، وليس التطور المتكامل للشخصية الإنسانية، بل جانباً من الحياة الإنسانية يبين لنا من خلال ما تشهده حياة الإنسان من توترات وأزمات، وعبر سبر أغوار الروح الإنسانية، وتقلبات مصيره، أي الحياة الإنسانية على الإطلاق.

* الأقصوصة موقف، بينما الرواية تطوّر عبر سلسلة مواقف.

* تيودور مونت سمى الأقصوصة بالخط الدائري، الذي يلتحم ببعضه، بحيث تبقى على صلة محددة مع صلب الموضوع، لإتمام مجرياتها.

* فيشر Vischer ذهب إلى أن علاقة الأقصوصة بالرواية كعلاقة الشعاع بحزمة ضوئية.

* جاذبية الأقصوصة في محدودية المجال الممنوح لها، وفي تصعيد الحدث إلى نقطة مركزية، وفي التأكيد على حدث واحد.

* باول أرنست: فسّر الأقصوصة «كشكل فني مجرد ومركز ينبغي أن تتضمن في موضوعها الأساسي نوعاً من اللاعقلانية، بحيث يكون خاصاً ومفاجئاً».

ملاحظات على النوفيلا: جراهام جود

في نهاية مقالته التي أشرت إليها سابقاً، يلخص (جراهام جود)(38) مجموعة من النقاط الأساسية التي يعتقد أنها تميز نوع (النوفيلا) وسنعرض ملخصها فيما يلي:

ـ هناك عوامل مشتركة بين الرواية والرواية القصيرة، وخاصة بخروجهما عن الأجناس الأدبية التقليدية، على الرغم من وجود بعض الخلافات بينهما.

ـ تاريخياً سبقت الرواية القصيرة الرواية التي بدورها تطورت منها. تحتوي الرواية القصيرة على عنصر الجدّة في الحبكة أو في مواقع الحدث أو في كل منهما. وغالباً ما تتألف جدّة الحبكة من عنصر الخداع والحيلة بهدف المنفعة أو الانتقام، وهذا لا يعني أنها تخرج عن نطاق الواقعية، حتى ولو استحال تفسير الأحداث من منظور عقلي، كما هي الحال مثلاً في قصص الأشباح، أو في الرواية القصيرة ذات الخيال العلمي.

ـ تعدّ الرواية القصيرة تقليداً كتابياً للحكاية الحيّة ولقد احتفظت بميزات الأدب الشفهي أكثر من الرواية، وهذه الناحية تظهر في نبرة الكتابة والأسلوب أو في مواقع الحدث.

ـ إطار الرواية القصيرة يخلق بُعداً داخلياً بين الشعور بالأمان وتفهم طبيعة الحوادث بعد وقوعها بالنسبة للقاص، وبين الشعور بالخطر وعنصر الشك عند الشخوص.

ـ طبيعة الرواية القصيرة تجعلها أكثر تقبلاً من الرواية للحكمة الاجتماعية أو الإرشاد العملي، أو التأملات عن الحالة الإنسانية.

ـ إن مبدأ الرواية القصيرة هو تكثيف الأحداث، أما الرواية فالمبدأ هو الإسهاب.

ـ فيما يتعلق بالشخصية فإن الطريقة المناسبة هي المسرحة أو كشف الرمز عوضاً عن التطور التدريجي.

ـ من ناحية الحبكة تفتقر الرواية القصيرة إلى السلسلة الطويلة من التعاقب والتفاعلات المتراكمة بين الذات والآخر والعالم، وهذا ما يميز الرواية. وعوضاً عن ذلك فإن الرواية

القصيرة تركّز على الخيالات والأحداث الجسام، كالعواصف الهوجاء والزلازل والمصائب الفردية والموت، وبالضرورة فإن قصر الرواية القصيرة يمنعها من متابعة الأسباب بدقة، ولذلك فإنها غالباً ما تكون قدريّة المضمون.

ـ كما هو الحال في التراجيديا فيمكن للرواية القصيرة أن تتطرق إلى حالات متطرفة. وعادة ما ينتهي العمل الدرامي في الرواية القصيرة قبل أخبار القصة، مما يعني أن لبطل الرواية القصيرة نهاية محتمة، وهذا يخلق بُعداً فنياً بينه وبين القارئ.

ـ إن ميزة الرواية القصيرة الشفهية وافتراضها وجود مُخبر ومستمع للقصة تجعلها تختلف عن الرواية التي تركّز على النواحي الأدبية البحتة. فالرواية كتاب معرفي ضخم، بينما الرواية القصيرة تحتاج إلى تكثيف الأحداث وإلى متلقين يجتمعون في جلسة واحدة. فعلى الراوي أو القاص أن يتمتع بالمصداقية المقنعة وخاصة في نقل العنصر الخارج عن المألوف للأحداث.

ـ تعتبر الرواية كعملية مفتوحة في عالم النفس البشرية، بينما الرواية القصيرة هي شكل مغلق ونهايته متضمنة في بدايته، وهذا يؤثر على عنصر التشويق في الرواية القصيرة. ويمكن موازنة الصفة المزعجة أو المخيفة في الحدث أو المشهد في الرواية القصيرة بهدوء إذا ما تعرف القارئ على التقنية التي تُبعده عن الحدث. إن الرواية تمثل الأحداث التي تأخذ شكلاً في الحاضر ضمن زمن محدد وتقبل فكرة التطور، بينما الرواية القصيرة تروي أحداثاً ماضية وتعتمد كلية على الراوي حسب قواعد العرض والإقناع».

الرواية القصيرة : تجارب عربية من مصر

في كتابه الهام (تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (1960-1990) خصص خيري دومة فصلاً قصيراً للنوفيلا، وقد فضل استخدام اللفظة الأجنبية معربة (نوفيلا) ربما ليستريح من قلق التسميات العربية المربكة: قصة طويلة ـ رواية قصيرة، فالمصطلح الأجنبي يثير في الذهن بنية نوع سردي مغاير للقصة القصيرة وللرواية معاً، أما التسميات العربية، فتربطنا بالقصة مرة، وبالرواية مرة أخرى، ولكل من الكلمتين مناخ دلالي يصعب أن نتخلص من ثقله مهما شدّدنا على أننا نقصد بهذا الاستخدام ما يقابل (النوفيلا).

ويلاحظ خيري دومة أن معظم كتّاب الستينات (في مصر) قد جرّبوا هذا الشكل، ويشير إلى سليمان فياض ومحمد المنسي قنديل اللذين برزا في هذا اللون وجاء معظم نتاجهما ضمن شكل (النوفيلا) كما يشير إلى أعمال أخرى لكل من : بهاء طاهر، علاء الديب، صبري موسى، سلوى بكر، عبده جبير، صنع الله إبراهيم، عبد الحكيم قاسم، إسماعيل العادلي، سكينة فؤاد، محمد كمال محسن، يوسف القعيد. ويحترز (دومة) من الاكتفاء بمعيار الشكل وحده لتمييز (النوفيلا) فيقول «ومن المؤكد أن الطول أو الحجم، أو عدد الصفحات، وإن كان أحد المعايير الشكلية التي لا يجوز تخطيها، فإنه ليس المعيار الجوهري في التمييز بين الأشكال القصصية عموماً. إن كثيراً من قصص إدوار الخراط (قصص مجموعته: ساعات الكبرياء) على سبيل المثال، إذا توقفنا عند معيار الطول، ربما تدخل في نطاق النوفيلا، غير أنها من حيث الجوهر لا تدخل في هذا النطاق، والعكس صحيح، فبعض قصص بهاء طاهر (مثل: أنا الملك جئت، وبالأمس حلمت بك) يقل طولها، أو عدد صفحاتها عن قصص إدوار الخراط، ومع ذلك فهي داخلة في نطاق النوفيلا، فما الذي يحدد الشكل إذن؟»(39).

وبالرغم من أن دومة قد ختم توجّهه نسبياً في النظرة إلى النوفيلا بوصفها نمطاً من القصة القصيرة، وهذا ما يشير إليه وضع فصل عنها في كتاب مخصص للقصة القصيرة وليس للرواية، ثم إنه حدد ثلاثة توجهات لها، وكان خياره الضمني والصريح بأن يربطها

بالقصة القصيرة أكثر من الرواية، بالرغم من ذلك فإنه في جوابه على سؤال الشكل يقرّبها من الرواية ويأخذ برأي لايبوفيتز بخصوص فكرة (ضغط المادة المتسعة) ويقول بهذا الخصوص: «تملك النوفيلا مادة واسعة، وحبكة روائية إلى حد ما، لكنها تعمل على ضغط هذه المادة الروائية المتّسعة، ويتم هذا بأدوات الدراما والقصة القصيرة في غالب الأحيان. إن ما يحدد النوفيلا إذن هو غايتها السردية، أو ما تسميه لايبوفيتز (ضغط المادة المتسعة) في خط قصصي واحد» (40).

ثم بعد ذلك بفقرات قليلة يعود لنسبتها إلى القصة القصيرة، على اعتبار أنها شكل من أشكال القصة القصيرة، يقول دومة «ويبدو أن اتساع المادة فرض على هذا الشكل من أشكال القصة القصيرة (النوفيلا) أن تختار تيمات معينة، وأن ترتكز على العناصر التقليدية التي تعمل على تحليل العالم وتقديمه، مثل: الشخصية، والحبكة الأرسطية (التي هي حبكة تراجيدية في الأساس) وأن تظل مع ذلك مرتبطة بطريقة القصة القصيرة في بناء الشخصية وصناعة الحبكة» (41).

ولكن هذا التردد في النظرة إلى هذا الفن المحير، بين القصة القصيرة والرواية، ليس مشكلة دومة أو غيره من النقّاد والدارسين، بل هي مشكلة ترتد جوهرياً إلى طبيعة النوع الأدبي نفسه، هذا النوع الذي تداخل مع دائرتين مستقلتين، وشكل دائرة جديدة تتداخل مع كل منهما.

أما الدراسة التطبيقية أو النصية فقد اختار لها خيري دومة المداخل التالية:

- التيمات السائدة
- الحبكة
- الشخصية

وقد اعتمد الناقد على ثلاثة نصوص، أولها لسليمان فياض (لا أحد)، وثانيها لبهاء طاهر (أنا الملك جئت)، وثالثها نص محمد المنسي قنديل (الوداعة والرعب). ورغم أن هذه العينة محدودة وشحيحة حتى بالقياس للقائمة التي أحصاها (هامش 8 ص126)

وتضمنت أكثر من عشرين عملاً يقع ضمن النوفيلا، فقد أضاء خيري دومة بعض ما يميز هذا النوع المحيّر، ولامس بعض سماته النوعية التي تقع في الإطار التجنيسي بدقة.

ويمكن الإشارة هنا إلى ما اقترحه جان ماري شافر في دراسته (من النص إلى الجنس) إذ اقترح «إنتاج مفهوم الجنس لا انطلاقاً من مشاكلات بين مجموعة نصوص، بل بافتراض نص مثالي لا تكون النصوص الحقيقية سوى مشتقات منه أكثر أو أقل مطابقة له»(42). ولكنه اقتراح محفوف بالمخاطر، فالنوع والجنس مما يتعالى على النص/ النصوص، ويصعب أن يمثل عملٌ واحد مهما تكن نموذجيته طبائع الجنس أو حدود النوع، كما أننا لا نستطيع أن نحسم إن كانت النصوص الثلاثة التي اختارها دومة نصوصاً مثالية/ نموذجية من الناحية الأجناسية.

وبالعودة إلى القائمة التي تتضمن طائفة من أمثلة النوفيلا، نلاحظ عدة أمور:

ـ الأول: أن عدداً من النوفيلات ظهرت ضمن مجموعات قصصية، كما في كتابات بهاء طاهر، فالنوفيلا المعنونة بـ (أنا الملك جئت) ظهرت في مجموعة تحمل الاسم نفسه، وتضمنت قصصاً أخرى قصيرة، وكذلك الحال في العمل الآخر (بالأمس حلمت بك) فهو عنوان مجموعة قصصية تضمنت إلى جانب هذه النوفيلا عدداً من القصص القصيرة. ويمكن أن نضيف إليها ضمن أعمال بهاء طاهر قصة: محاورة الجبل فهي أيضاً نوفيلا من مجموعة (أنا الملك جئت).

ـ الثاني: هناك نوفيلات ظهرت مستقلّة، بحيث يشمل الكتاب رواية قصيرة واحدة، مثل: احتضار قط عجوز للمنسي قنديل، وتلك الرائحة لصنع الله ابراهيم، والحداد ليوسف القعيد، وفارس على حصان من خشب لعبده جبير، ومقام عطيّة لسلوى بكر، وحادث النصف متر لصبري موسى وغيرها.

ـ الثالث: بعض الكتّاب مثل سليمان فياض جمع أكثر من نوفيلا في إصدار واحد كما في عمله: الصورة والظل والفلاح الفصيح، ووضع عليه تسمية: قصتان، لأن فيه قصتين طويلتين أولاهما: الصورة والظل وثانيتهما الفلاح الفصيح، وجمع العنوانين معاً في

الاسم/ العنوان العام للكتاب(*).

قراءة الرواية القصيرة: مثال من النقد العربي في الأردن

من يقرأ كتاب الناقد نزيه أبو نضال[43] (علامات على طريق الرواية في الأردن/ 1996) سيلاحظ حضور مشكلة التجنيس عند الناقد، وتمييزه غالباً بين الرواية والقصة الطويلة (النوفيلا)، بل إن كثيراً من الأعمال المصنّفة ضمن النوع الروائي رجّح القاص أنها (نوفيلات) وأشار في بعض المواطن إلى بعض ما يعدّه من خصائص (النوفيلا) ولوازمها بما يفرقها عمّا يجاورها من أنواع سردية. وإضافة إلى ما ورد مفرقاً في كتابه، فقد خصص مبحثاً موجزاً في سبع صفحات عنونه بـ (بحث في إشكاليات تحديد النوع الأدبي في الرواية والقصة الأردنية).

ومع أن مشكلة التجنيس أو تحديد النوع ليست شاغلاً مؤرقاً للكتاب، ولم تحتل إلا مساحة محدودة من بين (338) صفحة هي مجموع صفحات الكتاب، فربما يكون هذا الاهتمام أول تنبيه واضح يصدر عن ناقد مكرّس، محاولاً التمييز بين الرواية والنوفيلا على وجه الخصوص، ونقصد هنا ضمن تجربة النقد في الأردن، وسنقدم فيما يلي مراجعة لما ورد في الكتاب حول تحديد النوع.

*جاءت ملاحظات (نزيه أبو نضال) حول نوع (النوفيلا) ضمن كتاب مخصص لدراسة الرواية، وهذا يعطي انطباعاً بأنه يرى (النوفيلا) أقرب نسباً للرواية من القصة

---

* هناك موقف رابع يمكن رصده من أمثلة عربية أخرى، ويتمثل في ظهور الرواية القصيرة ضمن مجموعة قصصية، ثم في مرحلة لاحقة أو طبعة ثانية، تظهر الرواية القصيرة مستقلّة وحدها. نمثّل على ذلك برواية الطاهر وطار القصيرة المعنونة بـ (رمّانة) فقد ظهرت أول مرة ضمن مجموعة (الطعنات) عام 1971، ثم لاحقاً ظهرت مستقلة، وفي مقدمة نشرتها المستقلة يقول وطّار «لا أزعم أن رمّانة رواية، ولا أثق في أنها قصة قصيرة. . لكنني متأكد من أنها تمثل بالنسبة لي، فترة الانتقال من لون أدبي إلى لون آخر» والأمرنفسه جرى مع الكاتب السوري ممدوح عزام، فقد ظهرت روايته القصيرة (معراج الموت) ضمن مجموعة قصصية حملت الاسم نفسه عن دار الأهالي، دمشق، 1989. ثم ظهرت مستقلة في طبعتها الثانية عن دار البلد، دمشق، 2003.

القصيرة، ويتأكد هذا الانطباع بأنه كثيراً ما يصف «النوفيلات» بأنها روايات حتى بعد أن يحسم رأيه في تحديد نوعها. وإذا قارنا هذا الرأي بما ذهب إليه (خيري دومة/ مصر) من ربط (النوفيلا) بالقصة القصيرة، عندما عدّها أحد أشكال القصة القصيرة المتأثرة بالرواية، فإننا سنلاحظ المساحة الواسعة من الاجتهاد، حول ما يثيره هذا النوع السردي من أسئلة، وبالحالة الملتبسة التي يمثّلها.

* عندما يتحدث الناقد عن أعمال غالب هلسا، يذهب إلى أن محورها السيرة الشخصية لبطل الرواية أو غالب نفسه ويقول: «ربما كان الاستثناء الوحيد روايته القصيرة والمكثفة (زنوج وبدو وفلاحون) التي تعتبر واحدة من أهم الروايات الأردنية». ص 29. ولكنه في موضع آخر يعد (زنوج وبدو وفلاحون) قصة وليست رواية ويقول: «تتصل إشكاليات تحديد القصة القصيرة بإشكاليات تحديد الرواية، فإذا كانت قصة (زنوج وبدو وفلاحون) لغالب هلسا تتكون من (15000) كلمة، فسنجد روايتين لأحمد الزعبي لا يتجاوز عدد كلماتهما الـ (10000) كلمة» (ص 226).

* في تعليقه على (سحب الفوضى) ليوسف ضمرة يقول: «يوسف ضمرة في روايته أو قصته الطويلة الأولى (سحب الفوضى) اختار بوعي تام تحطيم الشكل المألوف للرواية، ليدخلنا في عالم الفوضى»(ص 95).

فسحب الفوضى رواية أو قصة طويلة، ولا نعرف إن كانت (أو) تعني تساوي المصطلحين، أو تعني أن الرواية تنتمي لكليهما، أو أن الناقد حائر في أمر تجنيس العمل؟ لكنه يطبق على (سحب الفوضى) معايير الرواية، عندما يذهب إلى تحطيمها للشكل الروائي المألوف، لأن شكل (النوفيلا) مختلف عن شكل (الرواية).

* عندما يتعرض نزيه أبو نضال لتجربة جمال ناجي، ولروايته (الحياة على ذمة الموت) يقول: «الحياة على ذمة الموت هي الرواية الرابعة لجمال ناجي.. ونحن نستخدم مصطلح (رواية) هنا تجاوزاً، أما على المستوى الفني فهي تنتمي إلى عالم القصة الطويلة، مثلها مثل (الطريق إلى بلحارث). أما على صعيد الرواية فلجمال ناجي روايتان فقط هما: وقت، ومخلفات الزوابع الأخيرة، وبالطبع فإن هذا التصنيف لا يمنح أية أفضلية للرواية على القصة الطويلة» (ص 143)، وبعد صفحات قليلة وفي القسم الأخير من مقالته يقول

«في روايته الأخيرة (الحياة على ذمة الموت) فإن جمال ناجي قد تخلص إلى حد كبير من بعض التوصيفات الإنشائية التي كانت تثقل أعماله السابقة». (ص 146)، لاحظ أنه سمّاها ابتداء (قصة طويلة) ووعد بقراءتها ضمن هذا التصنيف، ولكنه عاد وصنفها (رواية) مما يشير إلى أن الالتباس لا يتوقف وجوده على تصنيف الكتّاب لأعمالهم، وإنما يمتد إلى النقّاد أيضاً. وفي موضع آخر يتراجع عن تقسيمه لأعمال جمال ناجي في فئتين: القصة الطويلة والرواية، وذلك حينما يعدد بعض أمثلة الرواية (أو الرواية الطويلة) كما يسميها ويعرّفها بأنها «تلك الأعمال التي تستوفي الشروط الكلاسيكية للرواية العالمية، ومنها (. . . . . .) وجميع روايات جمال ناجي . . . الخ.» ص (229).

* قصة الدخيل لعدي مدانات: يقول نزيه أبو نضال عنها: «في نهاية عام 1991 أصدر عدي مدانات (الدخيل) وهي قصة طويلة» (ص 171). وأما معيار التصنيف فينطلق من المنطق الداخلي لهذا العمل، وليس من تصنيف المؤلف (مدانات)، ويصف الناقد هذا المنطق بقوله: «تمتد قصة (الدخيل) زمنياً من يوم الثلاثاء إلى الثلاثاء التالي، وتتمحور كلياً حول شخصية الأستاذ حسان، ولا تغادره لحظة واحدة، وتنتقل معه مكانياً من حي القلعة حيث يسكن إلى عمان الشرقية حيث يعمل، إلى شارع الأمير محمد حيث يلتقي مع زملائه في مقهى الهلال، يلعب الشطرنج. إن تركز العمل الفني في هذا الإطار المكاني والزماني وتمحوره حول شخصية واحدة هو المعيار النقدي لاعتبارها قصة طويلة، وليست رواية. . . غير أن هذا المعيار ليس حكم قيمة لمصلحة الرواية على القصة، فلكل منهما عالمه وخصائصه الفنية. . . وفي هذا الإطار فإن (الدخيل) هي عمل فني متميز ومتقدم، وتشكل إضافة هامة للرواية الأردنية». (ص 174)

ولا شك أن تحليل الناقد لمنطق النوع من داخل النص أمر سليم نقدياً، وهو يسوّغ تماماً تصنيفه لها، على الأقل من منظوره الشخصي، لأنه يأتي مبنياً على هذا التحليل الذي تبرز فيه سمات القصة لا الرواية، ولكن الجملة الأخيرة تثير فينا من جديد التسآل عن إعادة العمل مجدداً لفن الرواية، فكيف تشكل إضافة للرواية الأردنية، بينما هي: قصة طويلة؟؟ هل نعد هذا مؤشراً إلى أن الناقد يعدّ (القصة الطويلة) نمطاً فرعياً من الرواية أو تنويعاً من تنويعاتها؟؟ ولكنه شديد الوضوح في التمييز بين النوعين، بل إنه ينبّه إلى ما

يمكن أن يلحق بهذا التمييز من سوء فهم، فيشير إلى أن تحديد النوع لا يشتمل (حكم قيمة) بل هو تحديد لنوع العمل وبحث عن نوعه الفعلي، ولكل من النوعين خصائصه وحدوده.

معايير التصنيف

في البحث القصير الذي خصصه نزيه أبو نضال لإشكاليات تحديد النوع الأدبي في الرواية والقصة الأردنية، اجتهد الناقد في تحديد معايير التصنيف التي يمكن الاحتكام إليها في تحديد النوع وتسمية عمل ما ضمن نوع محدد، وأبرز ما ذهب إليه أبو نضال المحدّدات التالية(44):

1. معيار كمي - الحجم، حيث حاول أن يتخذ من عدد كلمات العمل، أو عدد صفحاته مؤشراً ومحدداً أولياً، فكلما قلّ العدد فإن العمل أقرب للانتساب إلى الأنواع القصيرة (قصة قصيرة، قصة طويلة) وكلما كان العدد كبيراً قرُب انتسابه من الرواية. ويقول أيضاً «إن حجم القصة أو الرواية ليس هو المقياس الوحيد، ولكن لا بدّ من وضعه في الاعتبار في التصنيف النهائي المقترح».

2. الشخصيات - الخط الدرامي: ويحدد وظيفة الشخصيات وطريقة ظهورها كما يقصدها بأنها «لا تعني مجرد أفراد يدورون في فلك البطل المطلق للرواية ولكنها شخصيات مستقلة تتحرك عبر خطوطها الروائية الخاصة بها، وإن تقاطعت إلى هذا الحدّ أو ذاك مع الشخصية الأساسية. وبالتالي، فالرواية هنا لا تنهض على خط درامي أحادي وإنما على عدة خطوط درامية، ولعل هذا هو العنصر الأكثر أهمية في التمييز بين عالم القصة القصيرة وعالم الرواية».

ويلفتنا هنا الربط بين الشخصيات وما سماه الناقد بـ (الخط الدرامي)، هل يعني بذلك تنوع الشخصيات وتعدد وجوه الصراع والحركة في الرواية؟ فالحديث عن (درامية) الرواية أو (درامية) القصة القصيرة يعني عدة أمور وفق استخلاصات(45) (خيري دومة) من مثل:

- أنها لا تطمح إلى تمثيل الحياة الإنسانية في شمولها ووجودها الموضوعي، بل تعمل

على تكثيفها واكتشاف جوهرها من خلال حادثة أو أزمة (واحدة).

ـ أن الراوي (مؤدي الكلام) فيها يختفي أو يتوارى تماماً، ويترك للحدث الكثيف المتلاحم، من خلال الصراع والحوار، مهمة الكشف عن هذا العالم.

ـ العلاقة بين المشاهد الدرامية علاقة سببية، وليس للمشهد الدرامي معنى في ذاته بعيداً عن الحبكة الدرامية، بعيداً عن علاقة السبب والنتيجة ومن ثم فالبنية الأساسية بنية (زمانية).

ـ تنهض (الدرامية) على «الصراع» بين قوى متعارضة، ويعبّر عن هذا الصراع من خلال التلاحم الدرامي المكثف (في الزمان)، لكن مع هيمنة الشكل المكاني في الأدب المعاصر، قد يعبّر عن هذا الصراع من خلال التقابل الصامت بين مشهدين (في المكان).

ومعنى هذا ـ استطراداً وتوضيحاً ـ أن الدرامية صفة قد تشترك فيها الأنواع السردية الثلاثة: القصة القصيرة، الرواية القصيرة (النوفيلا)، الرواية، ولكن ما يميز درامية كل نوع هو الدرجة وطبيعة التعدد، فإذا كانت القصة القصيرة أحادية الخط، فإن الرواية (متعددة الخطوط).

3. المكان: من خلال تناوله لبعض الأمثلة من المكان الضيق إلى المكان الواسع المتعدد، نفهم أن الناقد يميل إلى فكرة تعدد المساحات المكانية في الرواية، مقابل ضيقها ومحدوديتها في (النوفيلا) والقصة القصيرة. ويختتم أبو نضال ملاحظته أو معياره المكاني بالتأكيد أن «هذه المساحات المكانية التي تتحرك فوقها أحداث الرواية وشخوصها لا بدّ أن تترك بصمات واضحة تسهم في تحديد النوع الأدبي للعمل».

4. الزمان: يقول أبو نضال «تنبع أهمية الزمان في الرواية، بما يتصل بمسألة تحديد النوع، بمدى المتابعة التفصيلية لحركة الأحداث والشخصيات والوقائع العامة كذلك» ويضرب بعض الأمثلة التي تشير أن قصر الزمان أو محدوديته وضيقه مما يرتبط بالأنواع السردية الأميل للقصر، وكلما اتجه النص إلى نوع أوسع (كما في الرواية) استلزم مدى زمنياً أطول وأرحب.

وبعد هذا التحديد يحاول الناقد في ثلاث فقرات قصيرة أن يلخص المنظور العام

للتحديد النوعي في السرد، ونستخلص منه ما يلي:

ـ هناك «نوع من الروايات أطلق عليه اسم (نوفيلا) أو (نوفيليتا) كما هو الحال مع رواية (العجوز والبحر) لهمنجواي التي يقوم ببطولتها شخص واحد، وفي مكان واحد، هو قارب في عرض البحر، وخلال يوم واحد . . .».

ويختار نزيه أبو نضال مصطلح (قصة طويلة) مقابل (Novella) كأقرب مسمى لهذا المدلول. ولكنه يميز نوعاً آخر يطلق عليه اسم (رواية قصيرة) ويقصد أن هذا نوع مختلف عن النوفيلا (القصة الطويلة)، ويمثّل عليه برواية (أيام الحب والموت) لرشاد أبو شاور، «فهذه الرواية تمتد على مساحة زمنية ومكانية واسعة، ويقوم ببطولتها عدد كبير من الشخصيات التي تتحرك على عدة خطوط درامية إلا أنها تكاد تكون اختصاراً أو تلخيصاً لملحمة روائية كبيرة» (ص 228)، فهذا إذن نمط من الرواية، مما يمتاز بسائر خصائص الرواية، ولكنه يتضمن قصراً (في الحجم) ونوعاً من التلخيص أو التكثيف الذي يلحق بمكونات الرواية.

ويخلص نزيه أبو نضال من هذا النقاش كله إلى خلاصة تصنيفية تتضمن الأنواع السردية التالية:

1. الأقصوصة: وهي القصة القصيرة جداً، كما هو الحال مع قصة (مشي) لسعود قبيلات. وفي رأينا أن هذا المقترح يضيف إشكالاً آخر لهذه الكلمة التي وصفت بها:

ـ القصة القصيرة (بحجمها المألوف) مقابل قصة بمعنى رواية (كما عند محمد يوسف نجم).

ـ النوفيلا (القصة الطويلة) كما لاحظنا في ترجمة علي عودة عن النوفيلا الألمانية.

أما ما يقابل Short Short Story أو Very Short Story فقد استقر في مقابلها تسمية: قصة قصيرة جداً، ومهما تكن التسمية مربكة، فإنها قد شاعت واستقرت في الاستعمال.

2. القصة القصيرة: ولا خلاف على هذا المصطلح بعد استقراره وشيوعه وغياب التسميات التي استخدمت لوصف هذا النوع في البدايات وما تلاها.

وفي المجال الروائي يضع أبو نضال ثلاثة تصنيفات (مما يؤكد ما أشرنا إليه من أنه ينطلق

من احتساب القصة الطويلة ضمن نوع الرواية وليس القصة القصيرة، ولا يذهب إلى استقلالها عن الأنواع المجاورة، وهذه التصنيفات الثلاثة هي:

1- الرواية (الرواية الطويلة): واستخدام وصف (الطويلة) ليس من مألوف الاستعمال، فالطول متحقق في الرواية بطبيعتها دون وصفها، ولكن ما دفع الناقد لذلك هو النوع الثاني المقابل للرواية (الطويلة).

2- الرواية القصيرة: ويشير إلى أنه «من الصعب حصر هذا النوع» ويغلب أن يكون معيار الناقد هنا معياراً كمياً، فبالعودة لمثاله (أيام الحب والموت) لرشاد أبو شاور، وإضافته هنا رواية (الدروب القديمة) لعبد الكريم النجداوي، فإن القصر كميّ وليس فنياً.

3. القصة الطويلة: ويعرفها بأنها «تلك التي تقوم على شخصية أحادية وعلى خط درامي واحد، وفي نطاق زماني ومكاني ضيق، كما هو الحال مع:

- الدخيل لعدي مدانات
- سحب الفوضى ليوسف ضمرة
- المدّ لسميحة خريس
- الحمراوي لرمضان الرواشدة
- جميع روايات إبراهيم نصر الله (باستثناء طيور الحذر) (ولعله يقصد: براري الحمى، الأمواج البرية، عو، مجرد 2 فقط) لأنها الأعمال الصادرة لنصر الله حتى زمن صدور الكتاب.

ومن المناسب الإشارة إلى أن نزيه أبو نضال درس رواية (الحمراوي) لرمضان الرواشدة في متن الكتاب بوصفها (رواية) وليس (قصة طويلة)، وكذلك فيما كتبه عن إبراهيم نصر الله في المتن وليس في مقالة تحديد النوع!! وإذا كان الناقد نفسه لم يلتزم بتحديداته، ولم يسر على معيار واحد، أفلا يعبّر ذلك عن جانب من مشكلات النوع البيني المتوسط بين القصة القصيرة والرواية؟

ولا بأس أن نختتم هذه الوقفة مع الناقد نزيه أبو نضال الذي رصد عددا من حالات الالتباس المرتبطة بالكتّاب أنفسهم في تصنيف أعمالهم الإبداعية، وخصوصا عندما

يتعلق الأمر (بالنوفيلا) أو ما يقترب من حدودها(46) :

* على غلاف كتابه «الأمواج البرية» يكتب إبراهيم نصر الله «سيناريو الانتفاضة» دون أن ينسب عمله إلى جنس الرواية، ولكن عند حديثه عن أعماله الروائية يضع «الأمواج البرية» بينها دون تردد.

* على غلاف «مجدور العربان» نجد رفقة دودين تطلق عليه اسم «نص قصصي شبه روائي».

* هاشم غرايبة يضع على غلاف كتابه «رؤيا» وصف«نص قصصي».

* وهاشم غرايبة أيضاً أصدر مجموعة قصصية تحت اسم «قصص أولى» ومن بينها قصة «بيت الأسرار»، ولكنه حين يسجّل أعماله الإبداعية تحت باب «صدر للمؤلف»، وكما فعل في نهاية مجموعته «قلب المدينة» يصنّف عمله «بيت الأسرار» كرواية صدرت عن دار الأفق 1982، وهي نفسها التي صدرت عن دار الأفق ضمن المجموعة «قصص أولى» عام 1985، دون إشارة لانتسابها إلى نوع الرواية.

* أحمد الزعبي يسمي «اختفاء شاعر» و«صم بكم عمي»، «نصّان روائيان» علماً أن الروايتين في كتاب واحد الأولى (6000) كلمة، والثانية (4000) كلمة.

* سحر ملص تضع على كتابها «إكليل الجبل» كلمة «قصة» ولا تزيد.

* رشاد أبو شاور يطلق على كتابه «آه يا بيروت»، وصف «كتابة»، رغم أنه يقترب كثيراً من ريبورتاجه الروائي «اليوم السابع».

* محمود قدري يترك «ليلة الحنّاء» دون أن ينسبها إلى نوع أدبي رغم اندراجها تحت باب الرواية الواسع، كما رأيناه في التصنيفات العامة.

* وفخري قعوار لا ينسب بدوره كتاب «فرحان فرح سعيد» إلى النوع الروائي رغم أنه يمتلك من المواصفات الروائية أكثر بكثير من الكتب التي تطلق على نفسها اسم روايات.

* محمد أزوقة في روايته الخيالية أو في حلمه «دقيقتان فوق تل أبيب» يتجنّب وضع اسم رواية على الغلاف، أما دائرة المكتبات فتصنفها تحت باب «المسرحية السياسية العربية» ولكن العمل بالطبع ليس مسرحية، وإن احتوى على بعض المشاهد المسرحية، أما الناشر

وهو دار الجليل، فيقول أن «هذا الكتاب لا يعدو كونه سيناريو» سيناريو لحلم محتمل.

* حين التقيت بالقاصة الفلسطينية المعروفة نجوى قعوار سألتها إذا كانت ستكتب الرواية بعد كل الإنتاج القصصي الذي أصدرته، فأجابت بأن مجموعتها التي صدرت باسم «رحلة الحزن والعطاء» عبارة عن ثلاث روايات هي «عينا ريما» و«جدتي تصوت» و«انعتاق» بالطبع لا يوجد ما يشير على غلاف المجموعة إلى هذه المحتويات الروائية.

وهذه الأمثلة التي رصدها نزيه أبو نضال تشير مجدداً إلى الالتباسات المحيطة بالرواية القصيرة (النوفيلا) من كل جانب، فوضوح النوع وقصديّته مما يسهم في تسهيل عملية التلقّي ،و التجاوب المنتظر بين الكاتب والقارئ ولعلّ تزايد الاهتمام بمسألة النوع ومشكلة التجنيس، وتخصيص مزيد من الدراسات حول نوع الرواية القصيرة بعض سبل الخروج من تلك الالتباسات.

الهوامش

(1) بنديتو كروتشه، علم الجمال، عربه: نزيه الحكيم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، سوريا، 1963، ص 48.

(2) المرجع نفسه، ص 50-51.

(3) انظر ملخصا للآراء المناهضة للتجنيس وتحديد النوع والردود عليها في كتاب خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998، ص 19 وما بعدها.

(4) يا. إي. إسبورغ وآخرون، موسوعة نظرية الأدب - إضاءة تاريخية على قضايا الشكل، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، القسم الأول، ص 80-81.

(5) المرجع نفسه، القسم الأول، ص 92.

(6) المرجع نفسه، القسم الأول، ص 92.

(7) مجموعة مؤلفين، القصة الرواية المؤلف - دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، 1997، ص25. كذلك يرى (تودروف) أن «الأجناس طبقات من النصوص» وهي «وحدات يمكن وصفها من منظورين مختلفين: منظور الملاحظة التجريبية، ومنظور التحليل التجريدي. داخل مجتمع ما، يضفي طابع المؤسسة على معاودة بعض الخصائص الاستدلالية، كما أن النصوص الفردية تنتج وتدرك قياساً إلى المعيار الذي يكونه هذا التسنين Godification. إن الجنس سواء أكان أدبياً أم لا. ليس شيئاً آخر سوى هذا التسنين لخصائص استدلالية». انظر: تزفيتان تودروف، أصل الأجناس الأدبية، ترجمة وتقديم: محمد برادة، مجلة الثقافة الأجنبية - بغداد، العدد (1)، 1982، ص 46-47.

(8) القصة الرواية المؤلف، مرجع سابق، ص 31.

(9) المرجع نفسه، ص 57.

(10) مجموعة مؤلفين، نظرية الأجناس الأدبية، تعريب عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 1994، ص 118.

(11) المرجع نفسه، دراسة جان ماري شافر، ص 150.

(12) خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 10.

(13) المرجع نفسه، ص 33.

(14) عز الدين المناصرة، إشكالات التجنيس الأدبي، في: مجلة البصائر، جامعة البترا، عمان، المجلد 9، العدد 2، سبتمبر 2005، ص 106.

(15) أندرسون أمبرت، القصة القصيرة النظرية والتقنية، ترجمة علي إبراهيم منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000، ص 12.

(16) للتوسع في هذه التسميات والمصطلحات يمكن مراجعة:

ـ محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، منشورات كلية الآداب منوبة، تونس، 1998.

- Abdel- Aziz Abdel- Meguid,the Modern Arabic Short Story, Almaaref press,Cairo,pp 11-27.

(17) منها على سبيل المثال جدول (ولتر جيمس ميلر) الذي أورده لطيف زيتوني في معجم مصطلحات نقد الرواية (ص 28) نقلا عن دراسة ميلر The Short Story as a Literary Form

ولا بأس أن نشير أن زيتوني في معجمه لم يميز النوفيلا عن القصة القصيرة وقد وضع مصطلح أقصوصة العربي مقابل Short Story بالإنجليزية و Nouvelle بالفرنسية كألفاظ متساوية، أي أنه دمج النوفيلا ـ الرواية القصيرة مع القصة القصيرة.

وقبل جدول ميلر هناك المقارنة الشهيرة التي أجراها (إيخنباوم) الناقد الروسي الشكلاني بين القصة القصيرة والرواية ولها ترجمة عربية ضمن دراسة لإيخنباوم في كتاب: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس الذي ترجمه إبراهيم الخطيب (مغربي)، منشورات مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.

(18) Graham Good, Notes on the Novella, in : The New Short Story Theories, Edited by : Charles E.May,Ohio University Press, 1994, pp 144-163 .

(19) روجر ألن، الرواية العربية، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص 23.

(20) ترجمها محمد عصفور بـ(القصص): هو الأدب الذي يكون أساس التقديم فيه هو الكلمة المطبوعة أو المكتوبة كالروايات والمقالات (ملحق معجم المصطلحات في ترجمة عصفور لكتاب (نورثروب) فراي الموسوم بـ(تشريح النقد) ص 482).

أما في ترجمة عصفور لكتاب رينيه ويليك (مفاهيم نقدية) فقد ترجمها عصفور بـ(الاختلاق)،

وعرّفه في الهامش بقوله : الاختلاق ترجمة لاصطلاح (Fiction) الانجليزي ، لأنه يدل على ما تعنيه الانجليزية من الخلق والكذب معا . والاختلاق عندما لا يقصد به التضليل ، بل خلق عالم خيالي متناسق تنقطع صلته بالكذب وتتصل بالفن تماما مثلما يحصل في خلق الروايات : Fiction وهو المعنى الآخر للاصطلاح الانجليزي . انظر : مفاهيم نقدية ، ص 411 (من هامش المترجم) .

(21) روجر ألن ، الرواية العربية ص 23 .

(22) المرجع نفسه ، ص 23 .

(23) هيلاري كيلباترك ، الرواية المصرية من زينب إلى سنة 1980 ، في : تاريخ كيمبردج للأدب العربي الحديث ، تحرير محمد مصطفى بدوي ، الترجمة العربية صادرة عن النادي الأدبي الثقافي بجدة ـ السعودية ، 2000 ، ص 337-338 .

(24) Graham Good, Notes on the Novella, P. 144.

(25) هيلاري كيلباترك ، الرواية المصرية من زينب إلى سنة 1980 ، في : تاريخ كيمبردج للأدب العربي الحديث ، ص 337-338 .

(26) خيري دومة ، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ، ص 125 .

(27) المرجع نفسه ، ص 123-124 .

(28) المرجع نفسه ، ص 124 .

(29) كارل فيتور ، تاريخ الأجناس الأدبية ، في : نظرية الأجناس الأدبية ، تعريب عبد العزيز شبيل ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ـ السعودية ، ط1 ، 1994 ، ص 44 .

(30) أورده (توماس كنت) في مقالته تصنيف الأنواع ، وقد وردت معربة في كتاب : القصة الرواية المؤلف ـ دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم خيري دومة ، ص 57 .

(31) رينيه غودن ، القصة الفرنسية القصيرة ، ترجمة محمد نديم خشفة ، فصّلت للدراسات والترجمة والنشر ، حلب ـ سوريا ، ط1 ، 2000 ، ص 28 .

(32) المرجع نفسه ، ص 30 .

(33) رشاد رشدي ، فن القصة القصيرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط3 ، 1970 ، ص3 .

(34) المرجع نفسه ص 5-7 .

(35) رينيه غودن ، القصة الفرنسية القصيرة . واختصارا للهوامش سنشير إلى أرقام الصفحات في المتن .

(36) الأدب والأنواع الأدبية ، لمجموعة مؤلفين ، ترجمة طاهر حجار ، دار طلاس ، دمشق ، 1985 . والفصل المخصص للنوفيلا (القصة كما سمّاها المترجم) من ص 99-107 .

(37) بينوفون فيزي ، إشكالية النوع : الأقصوصة ، ترجمة علي عودة ، مجلة نوافذ ، العدد 29 ، رجب 1425 ، سبتمبر 2004 ، ص 81-117 . وما نقدمه في المتن قراءة تلخيصية لما ورد في هذا الفصل بقصد الإطلالة على عالم الرواية القصيرة في بعض الآداب العالمية .

(38) Graham Good, Nots on the Novella, pp : 160-163 .

(39) خيري دومة ، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ، ص 126 .

(40) المرجع نفسه ، ص 127 .

(41) المرجع نفسه ، ص 128 .

(42) راجع هذه الدراسة ضمن : نظرية الأجناس الأدبية ، مجموعة مؤلفين ، تعريب عبد العزيز شبيل ، ص 143 .

(43) نزيه أبو نضال ، علامات على طريق الرواية في الأردن ، منشورات دار أزمنة ، بدعم من وزارة الثقافة ، عمان ، ط1 ، 1997 . وسنشير إلى أرقام الصفحات في المتن اختصارا للهوامش بما أنها من كتاب واحد .

(44) المرجع نفسه ، ص 226-227 .

(45) خيري دومة ، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ، ص70 .

(46) نزيه أبو نضال ، علامات على طريق الرواية في الأردن ، ص 230 .

الفصل الثاني

الدراسات التطبيقية في أعمال

1. غالب هلسا
2. غسان كنفاني
3. جمال أبو حمدان
4. توفيق فيّاض
5. مؤنس الرزّاز
6. إلياس فركوح
7. يوسف ضمرة
8. زياد بركات
9. مفلح العدوان

غالب هلسا

النوفيلا .. عتبة انتقالية للعالم الروائي

يمكن الإطلالة على نماذج من الرواية القصيرة (النوفيلا) في إنتاج غالب هلسا(*)، ضمن كتابين صدرا له تحت تصنيف (مجموعة قصصية) وهما :

1- وديع والقديسة ميلادة وآخرون :(1) فالعمل الذي يحمل هذا العنوان ينضوي فعلياً تحت نوع (النوفيلا - الرواية القصيرة)، ويمكننا أن ننطلق من تصنيف هلسا له، كما ورد في كتابه (أدباء علموني . . أدباء عرفتهم) فغالب يقول عن (وديع والقديسة ميلادة وآخرون) : «في روايتي القصيرة (وديع والقدسية ميلادة وآخرون) التي كتبتها قبل أن أبلغ

* غالب هلسا : (1932-1989) مثقف وأديب ومناضل. ولد في قرية ماعين جنوب عمان في 1932/12/18 ، وتعلّم في مدارسها وفي مادبا وعمّان. تفتحت اهتماماته السياسية والنضالية مبكراً ، وبسبب منها اعتقل وطورد في الأردن ولبنان والعراق ومصر. آخر عهده بالأردن كمقيم كان عام 1954 ، حيث غادر إلى بغداد ثم القاهرة وأكمل دراسته الجامعية عام 1958 في الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، وفيها تفتحت مواهبه ونضجت خبرته وكتب معظم أعماله المعروفه . عام 1976 اعتقل وأبعد بعدما شارك في احتجاجات المثقفين ضد زيارة السادات لإسرائيل، فأقام في بغداد ثلاث سنوات ، ثم انتقل إلى بيروت، ضمن إطار المقاومة الفلسطينية ، ومعها خرج في أيلول 1982 إلى عدن ، وأثيوبيا وبرلين. ثم عاد للإقامة في دمشق عام 1983، ورحل فيها يوم 1989/12/18 ، ودفن في عمّان .
له سبع روايات هي : الضحك، الخماسين، السؤال، البكاء على الأطلال، ثلاثة وجوه لبغداد، سلطانة، الروائيون. وله كتابان مصنفان ضمن القصة القصيرة هما : وديع والقدّيسة ميلادة وآخرون، وزنوج وبدو وفلاحون. ألّف عدة كتب نقدية وفكرية منها : الموسم الفاضلة ومشكلة حرية المرأة، فصول في النقد ، أدباء علموني . . أدباء عرفتهم، العالم مادة وحركة ، الجهل في معركة الحضارة. وترجم كتاب جماليات المكان لغاستون باشلار، وكتاب عن (فوكنر) لمايكل ملجيت، وكتاب آخر عن (برناردشو) لـ أ. م. جبس ، كما ترجم رواية (الحارس في حقل الشوفان) لـ ج. د. سالنجر.

سن العشرين، وقبل أن أقرأ (فوكنر)، كانت تسود رؤيتي للقرية تلك الرؤية الوضعية: أهل القرية وقد اجتذبهم حلم الشفاء من كل الأمراض، فأسرعوا إلى الطفلة، التي ظهرت لها أم المسيح مريم، ولكنهم عادوا بخيبة أمل، وقد قام التجّار منهم بمزج الزيت المقدس بزيت زيتون عادي ليزيدوا مكاسبهم، ولكنني في الوقت نفسه، مارست انتقامي ـ انتقاماً لخيبة أملي ـ من عمّان؛ إذ بدا أهلها ضيّقي الأفق، مفجوعين بأحلام لا تتحقق»[2] .

2- زنوج وبدو وفلاحون: [3] والعمل الذي يحمل هذا العنوان ينتمي للنوفيلا، ويمكن أن نضيف إليه عناوين وأعمال أخرى : امرأة وحيدة، الهذيان. . فقد مال هلسا فيهما إلى التقنيات نفسها، وإلى الطول النسبي الذي يتجاوز حدود القصة القصيرة إلى عالم مجاور، هو عالم (الرواية القصيرة).

وإلى جانب هذين العملين كتب هلسا سبع روايات لا لُبس في انتمائها إلى النوع الروائي، بل تُعدّ نماذج مثالية لهذا النوع بالنظر إلى العالم المعقد المتشابك الذي تعالجه، وإلى تعدد الخيوط التي تبنيها وتعمّق صراعها. ومن يعرف تجربة هلسا، يُدرك طبيعة الرؤية الصراعية فيها، وأنها ترسم عالماً أقرب للتعقيد وللتشابك والتصاعد، من ناحية سعيه لضبط تحولات كبرى، جماعية وطبقية، من الريف إلى المدينة، ومن الوعي الزائف إلى الوعي الإيجابي. . وعي جماعات وطبقات، تتداخل وتتصارع ليتشكل من جماع حركتها مجتمع كامل، فيه ما فيه من أحلام وخيبات وتطلّعات.

وقد أشار (فخري صالح) في دراسة قصيرة له عن (قصص غالب هلسا) إلى تلك الوشائج التي تربط بين عالم هلسا الروائي، وعالمه القصصي «حيث تبدو القصص في (وديع والقديسة ميلادة وآخرون) و (زنوج وبدو وفلاحون) وكأنها بذور لأعمال روائية. أو أنها على الأقل أقرب إلى أن تكون مقدمات لروايات، أو فصولاً منها، أو تلخيصات لتلك الفصول الروائية، بسبب كونها قابلة للتطوير والتعميق من حيث المواقف والأحداث والشخصيات وطرائق الوصف التي عادة ما تستخدمها الرواية لا القصة القصيرة (. . .) ويصدق هذا التصور أكثر على المجموعة القصصية الثانية مع أن المجموعة الأولى تتضمن شخصيات ومواقف وأحداثاً قام هلسا بالعودة إليها وتطويرها في رواياته اللاحقة. ومن ثمّ كانت القصة القصيرة، في إنتاج غالب هلسا، عتبة نحو الكتابة الروائية، ولم تكن

منفصلة عن الرواية التي هي النوع المحوري في إنجازه والأثير إلى نفسه القادر على الكشف عن الطبيعة النثرية للعالم . ويمكن أن نلحظ أن تقطيعه لقصصه وطريقته في وضع عناوين فرعية لها يحيل على رغبة داخلية في كتابة عمل روائي»(4) .

تقنية التقطيع التي يشير إليها فخري صالح، تقنية حاضرة في (زنوج وبدو وفلاحون) فقد قسّم هلسا عمله إلى ثمانية فصول قصيرة يحمل كل منها عنواناً مستقلاً، وهي تحمل العناوين التالية :

1- جون باجوت جلوب
2- الورّادون
3- النساء والليل
4- الزنوج
5- طافش يتحدث عن الفلاح الذي دنت منيته
6- سحلول يقوم بزيارة في منتصف الليل
7- رحلة العودة
8- إشتي وزيدي

فهذه العناوين ـ من النظرة الشاملة ـ تعطينا انطباعاً بالعالم العريض المتشابك الذي يراوده الكاتب، ويسعى إلى محاورته. إنه عالم مغاير للنظرة المؤقتة أو الخاطفة، أو تلك اللحظوية التي تميز القصة القصيرة، بل تمنحنا تقنية التقطيع تصوراً عن التصميم الذي أراده هلسا لعمله، تصميم أقرب لروح العمل السردي المتداخل المتشابك، وأبعد عن روح السرد القصير الذي يمكن أن يتشكّل حول عنوان واحد أو عناوين قليلة. وليس ثمانية عناوين متراكبة متتابعة .

أما السمة الروائية التي يركّز عليها فخري صالح في (زنوج وبدو وفلاحون) فهي ما ينبع من هذا التقطيع ويستتبعه «وسنرى كيف أن غالب يقوم بتقطيع العمل القصصي إلى فصول قصيرة عامداً في كل فصل إلى توسيع فضاء نصّه وتكثير شخوصه وإيراد الحدث من وجهات نظر مختلفة، لكي تصير حركة أعماق الشخصيات جزءاً من سياق حركة خارجية امتدادية ـ أفقية تنقل القصة القصيرة إلى فضاء النوع الروائي»(5) . وينتبه صالح

إلى أن الطول ليس هو ما يحدد الانشغال الروائي لدى الكاتب، بل «عملية توسيع الفضاء القصصي، وتعميق أبعاد الشخصيات وشبكها بنسيج الواقع الذي تتحرك فيه»[6] .

ما نستشفه من قراءة فخري صالح، يلتقي إلى حد بعيد مع ما نراه في عمل غالب هلسا، لكننا نسمّي هذا النوع المتأرجح بين القصة القصيرة والرواية : نوفيلا أو رواية قصيرة، وهذا يعني أن (الرواية القصيرة) عند غالب هلسا، تشكّلت من كتابة قصة قصيرة تتطلع إلى الرواية وإلى عالمها وتقنياتها، فكأن (الرواية القصيرة) في هذا الحال مرحلة وسطى اندمجت فيها القصة القصيرة بالرواية. وسنحاول في قراءتنا اللاحقة للعمل إبراز هذا التداخل والتقاطع مما يمكن الإطلالة عليه ضمن منطق العمل نفسه، والطريقة التي تشكّل بها دون أن يبدو رواية ملخصة، أو قصة قصيرة (مسهبة)، بمعنى أن هلسا، نجح في تقديم أعمال متوازنة ومستقرة فنياً، عبر مراعاة دقيقة للعناصر الداخلية ولتشابك مكونات أعماله، ومراعاة مقتضيات نموّها الداخلي.

وديع والقديسة ميلادة وآخرون:

تتكون هذه الرواية القصيرة من خمسين صفحة (طبعة أزمنة)، ويصل عدد كلمات الرواية إلى قرابة 10000 عشرة آلاف كلمة. وإذا لم يكن لطول الشريط السردي دلالة حاسمة، فحسبه أن يكون مؤشراً أولياً على رحابة العالم السردي، إذ يقتضي الطول توسيعاً لذلك العالم، وامتداداً لمكوناته، ومتابعة لعدد من الشخصيات ولطبيعة مسارها وعلاقاتها. مفهوم «اللحظة» في القصة القصيرة، يؤدي إلى شريط سردي مختصر موجز، أما في الرواية القصيرة فلا بدّ أن يتوسّع الطول تبعاً لتوسّع العالم السردي نفسه.

قسّم هلسا روايته القصيرة إلى فصول مرقّمة من (1-5) وهناك تقسيمات داخل بعض الفصول من خلال استخدام علامة النجمة(***) التي تشير إلى فواصل أقلّ حدة وبروزاً. وهذا التقسيم أيضاً مؤشر على أننا أمام عالم أرحب من عالم القصة القصيرة، بنظرتها المفردة، وتطلّعاتها شديدة الاختزال.

والرواية القصيرة هذه مرتبطة بالخبرة المسيحية، إذ تقدم القرية (المسيحية) في الأردن (قرية ماعين)، في أواخر النصف الأول من القرن العشرين، ندرك ذلك ونلتقطه من

عنوانها، ومن السطور الأولى التي تقدم تلخيصاً بانورامياً لعالم القرية:

«الصمت والضوء الخافت ـ المنبعث من مصباح الجاز ـ وكتل الرجال الصامتين يخلق إحساساً كابوسياً يذكّر بلوحة العشاء الأخير. الرجال بلا تفاصيل والملامح متداخلة يضيّعها اللون القاتم الذي يحطّ على الدار، وظلالهم طويلة عملاقة. الصوت الوحيد كان صوت وديع الصغير يقرأ ـ يزعق الجريدة. عندما يتوقف وديع عن القراءة كانت الأصوات تتدفق مختلطة، زاعقة مبتهلة، معترضة ـ مجرد ضجة»(7).

هذا هو مفتتح الرواية القصيرة، صورة من السكون النسبي، يحركه «وديع» بفعل القراءة «الزاعقة»، وبأكثر من دلالة، فهذا المناخ الأمّي لا تحركه إلا القراءة ـ العلم، ولا تثوّره إلا الأجيال الطالعة بالرغم من الإرث الاجتماعي الباهظ الذي ورثته.. مع ذلك فإن القراءة / العلم، مفتاح للخروج من هذا العالم ومناهضته. ولكن هذا ليس هو مسار الرواية بصورة خالصة، أو مباشرة، وإن كانت تفضي إليه في الدلالة النهائية.

بعد ذلك تنكشف التيمة الأساسية في الرواية القصيرة: أهل القرية أو قسم كبير منهم يسمعون عن الطفلة ـ القديسة ميلادة التي ظهرت لها مريم العذراء، فصارت قادرة على شفاء المرضى، فيقررون السفر من ماعين إلى عمّان بحثاً عن علاج لأمراضهم. وتمتد حبكة الرواية من مساء يوم السفر، حيث التحضيرات اللازمة التي تقوم بها نجمة (أم وديع) وأحاديث السهرة الأخيرة قبل السفر، وما يتخللها من إضاءات. ثم النوم لساعات قليلة، وتكون نجمة أول المستيقظين مبكراً. أحداث الصباح والاستعداد للرحلة، حتى تكوّن القافلة، وبدء مسيرتها.

أما صورة القافلة فتبرز لنا العدد الكبير من الشخصيات التي ظهرت في هذه الرواية القصيرة، ولكنه عدد محكوم بتوجه واحد، الرحلة نحو القديسة ميلادة، وطلب الشفاء، أي أن وحدة الهدف، والاكتفاء بخط واحد رئيسي هو بعض ما أدى إلى قصر الرواية، رغم تعدّد شخصياتها وتنوعها النسبي.

«كانت القافلة تتكون من حوالي ثلاثين نفراً، بعضهم المرضى الذين

يرجون الشفاء وذووهم، والبعض الآخر من الشبّان الذين يرافقون القافلة ليرجعوا بالحمير والبغال. كان في القافلة متري وابنته نوال الصغيرة التي أصيبت بالعمى منذ أربع سنين بعد انتشار الرمد في القرية. وعودة التاجر وزوجته عزيزة الملطوشة. (. . . . . .) كان عيسى أبو راس يسير متوكئاً على عصاه الطويلة وهو يلوّح برجله المشلولة (. . . . .)»[8] .

تمر القافلة، وهي تجوب شوارع القرية للوصول إلى موقف الحافلة الوحيدة إلى عمّان بعيادة الدكتور متري عيد، وكأن الكاتب أراد المقابلة بين حالين أو وضعين: الفهم العلمي للمرض والشفاء، والوعي الشعبي المرتبط بحلول غير علمية، ويبدو أن هذا ما عبّر عنه الدكتور متري في مخاطبته لأهل القرية ساخراً من فكرة القديسة ميلادة، ومن إيمان أهل القرية بها:

«لكني أقول لكم بصراحة، إن تصرف والدة الإله مش عاجبني، تقوم تطلع في الكهوف المظلمة وتخوّف البنات والصغار، ولما تطلع الطفلة نصف مجنونة من الرعب بيجي المطران ويبوس إيدها ويرسمها قديسة. وبدل ما يودّوها لمصحّ يجرّوها جوّه المغارة علشان تطلع لها العذراء وترعبها بالجروح اللي في ساقها. . .»[9] ،

ولكن رغم هذه السخرية التي تكشف عن عدم إيمانه بالطفلة موضوع الرحلة، لا يجد استجابة، وربما فسّروا موقفه أنه يريد الزبائن (المرضى) لعيادته بدل أن تعالجهم القديسة ميلادة. وهكذا تتجاوز القافلة هذا العائق لتواصل الرحلة نحو عمّان ـ القديسة ميلادة.

وإذا كان إيقاع الحياة يبدو بطيئاً في تلك الحقبة (فترة الأربعينات من القرن العشرين) فإن الرواية تبطئ من سيرها، وتعكس هذا البطء في الإيقاع، فهاهم ينتظرون الحافلة لساعات طويلة، وعندما تأتي يحشرون أنفسهم فيها وصولاً إلى عمّان، ثم إلى دار الياس (أحد أقاربهم / ممن انتقلوا إلى عمّان ـ ابن نجمة وخليل الأكبر ، شقيق وديع) ليبيتوا ليلتهم فيها، وتتابع الرواية (ليلة دار الياس) ومحتوى السرد في تلك الليلة أحاديثهم التي لا تبتعد عن القديسة وعن آمالهم المرتبطة بها.

أما إلياس (المضيف) فيبدو متعلماً، له اهتمام بالكتابة، وموقفه من القديسة ميلادة وأخبارها قريب من موقف الدكتور متري الذي سبقت الإشارة إليه، وعندما يستفسر الجميع من إلياس عن ميلادة «وهل شفت الكثيرين في عمّان، وماذا تقول الجرائد عنها. ردّ إلياس أن القديسة قد أرسلوها إلى مصحّ للأمراض العقلية في لبنان، وإن لم يكونوا قد فعلوا فمن الواجب أن يفعلوا ذلك في أقرب فرصة»[10] . ويتكرر الموقف في حوار تالٍ للتأكيد على الفكرة نفسها.

«بعد صينية القهوة سمعوا إلياس يودّع الزائر، والضوء يُطفأ في الحجرة، وإلياس يدخل إليهم ضاحكاً وهو يقول:

ـ أخبار القديسة ميلادة؛ طمنونا على صحتها . . لا تنسوا تبلغوا لقداستها سلامي وتحياتي.

ابتسموا. حتى وديع رفع رأسه الكبيرة وأخذ يطالع أخاه بعينين محمرتين من أثر البكاء والنعاس.

ردّ متري:

ـ الله يسلمك يا إلياس بك، لكن انتو المتعلمين مش مصدقين حكاية القديسة»[11] .

وتمر الرواية بليلة (دار إلياس) : أحلام إلياس وتوهماته بين الرغبة والإخفاق، رغبة الجنس ورغبة الكتابة، الارتباط بعالم مستعاد في الماضي، بتجارب عاشها وطموحات فكر فيها، لكنّه كما يبدو يعيش ثقل إخفاقاتها، تمر الرواية سريعاً على هذه الأحلام المخفقة، لتفرغ منها نحو الصباح الجديد، حيث تغادر القافلة بيت إلياس، متوجهة إلى القديسة ميلادة.

وترسم الرواية صورة قروية لعمّان، الصورة الانتقائية التي أكمل غالب رسمها، بعد إشارته لأحلام إلياس وإخفاقاته، وهي صورة سيعود لها في رواياته اللاحقة، وخصوصاً رواية (سلطانة) ولكن بصورة أوسع وأعمق وأعقد، أما هنا فترد موجزة خاطفة، ولكنها شديدة الدلالة على القرية التي لم تبلغ بعد حالة (المدينة).

تصل بهم السيارة إلى بيت القديسة ميلادة، ويتعرفون إلى والدها (سمعان) الذي يحاول في حديثه طمأنة القادمين والإيماء إلى ما يقتضيه الأمر من (هدايا للقديسة)، ويبالغ في رواية عجائب الطفلة! يومئ السرد مسبقاً بأن الرجل كاذب، أو أن حديثه ينطوي على خداع الآخرين، ومع ذلك فإنه لا ينكشف للجميع، عودة بحسّه التجاري يكتشف المنطق التجاري الملتبس بالدين ويقول في نفسه:

«لم يخدعني من هم أشدّ منه دهاء، وكان يفكر في تاجر الجملة الذي باعه ثوب حرير صناعي به ثلاثة حروق، . . .»(12) .

أما الطفلة القديسة، فتبدو طفلة بائسة خائفة، لا علاقة لها بكل ما يدور حولها، مجرد طفلة مذعورة مما يحيط بها، ولكن الأب يعتمد على مهارته الحكائية في إثارة جوّ من الأعاجيب المحيطة بها، ثم يتدرج في تحديد ثمن الزيت المقدس«الصحيح أنا خجلان أقول، بس لازم الواحد يدفع عشر قروش» ولكن عودة (التاجر) يناقش في السعر ويماحك والد القديسة، ولكن الآخرين يدفعون ليحصلوا على (الزيت المقدس). وينتهي الفصل الثالث ليبدأ الرابع مرتبطاً بليلة (دار القديسة ميلادة) .

وتحضر الأحلام والرغبات دوماً مع الليل، عودة يستعيد مرض عزيزة، ووديع يحلم بين النوم واليقظة، ثم تسلل (سمعان ـ والد ميلادة) إلى عودة وعيسى أبو راس، عودة يفاوض الرجل، والآخر يحاول إرضاءه حتى لا يفسد عليه أمره، لأن عودة يفكر في خلط الزيت المقدس بالزيت العادي، وفي كل حال تحصل البركة.

ينتهي الليل. . وفي الفصل الخامس تنتقل بنا الرواية إلى الصباح؛ وصف للحركة والأصوات والجلبة المتدافعة للمستيقظين وللدور المحيطة، انتقالة خاطفة للقديسة:

«دخلت إحدى القرويات وهي تحمل القديسة بين يديها، والطفلة تصرخ وترفس الهواء بقدميها محاولة التملص»(13) .

وبعد ذلك ينطلقون بصحبة القديسة ميلادة نحو مغارة مريم العذراء، هناك تُصاب القديسة ميلادة بإحدى نوباتها، ربما من الجو المشبع بالغرابة والخوف، وكذلك حال عزيزة التي تسقط أرضاً وترفس بساقيها، ويغمر الدم وجهها في نهاية الموقف:

«وجد البعض ألسنتهم، ليقولوا شيئاً . . ويتبادلون الحديث، وردد آخرون (أبانا الذي في السماوات)»(14) .

أما الصفحات المتبقية من الفصل الأخير، فتحتلها رحلة العودة: وديع يبدو حاضراً، وتحاول الرواية أن تمرّ بصورة خاطفة على معظم أهل ماعين، التقاطة من هنا وأخرى من هناك، وينطفئ المشهد عند الاتهامات المتبادلة بين عودة وعيسى أبو راس:

«قال عيسى: أنا شفت الرجل الضبع أعطاك قزازة الزيت يا عودة.

أنا شفته وسمعت الكلام. اسكت أحسن لك يا عودة.

ضحك عودة وقال:

ـ وإيش فيها هذه. هو رخص لي السعر واشتريتها منه. هو أنا سرقتها مثلك . . هيء هيء . . إخص يا ابن أبو راس.

ـ اسكت أحسن لك يا عودة. أعطاك إياها بلاش. أنا سمعت وشفت. طلب منهم السائق أن يسكتوا حتى يعرف أن يسوق»(15) .

إنها إذن رواية قصيرة عن الوعي القروي المشبع بالخرافة والأسطورة، وخصوصاً عندما يختلط الوعي بالدين، أو يغدو صورة من صوره في العقلية القروية، ومع ذلك فلا نعدم من يفككون هذا الزيف ويرفضونه، كما فعلت بعض شخصيات الرواية، وكما فعل غالب نفسه عندما عرّض هذا الوعي لاختبار سردي تمثّل في هذه الرحلة الشقية بحثاً عن حلّ لمشكلات المجتمع القروي وأمراضه.

ولو أننا عدنا لبعض المفاصل السردية، لتبيّنا بعض الملامح الهامة مما يتصل بتحديد النّوع:

فالزمان مثلاً محدود ضيّق، يبدأ بليلة القرية (الاستعداد للسفر) ثم يوم السفر إلى عمّان، ومبيت الليلة الأولى في دار إلياس، وقضاء اليوم التالي وليلته عند القديسة ميلادة، ثم العودة في اليوم التالي.

الزمن إذن ثلاث ليال، بأيامها، وما يختاره الراوي أمور وتفاصيل مجتزأة تتصل

بالجماعة التي اختارها من أهل القرية، وهو يركّز على شخصيات دون شخصيات، وفق مقتضيات الرؤية التي يعبّر عنها. ويمكن أن نلخّص مسار الرواية ـ الرحلة على النحو الآتي:

ملخّص مسار [وديع والقديسة ميلادة وآخرون]

القرية (ليلاً ـ بيت وديع وأسرته ـ الليلة الأولى)

↓

شوارع القرية / قرب العيادة / محطة الحافلة (اليوم الثاني)

↓

الحافلة (في الطريق إلى عمّان)

↓

بيت إلياس (أول مكان في عمّان / الليلة الثانية)

↓

بيت ميلادة (اليوم الثاني ـ الليلة الثالثة)

↓

الحافلة (العودة من عمّان إلى القرية ـ اليوم الثالث)

ولا يقطع هذا المسار المتقدّم الذي يلزم صورة أقرب للسرد الخطي المتسلسل إلا بعض الأحلام والكوابيس والاستذكارات، مما يحضر عند شخصيات متعددة في الليالي الثلاث، وبصورة أخصّ نجمة في الليلة الأولى (ليلة القرية) وإلياس (في الليلة الثانية) وعودة ووديع (الليلة الثالثة). وما عدا ذلك نحن مع سرد يتقدم للأمام، ومع التغير الزماني المحدود، وتبدل الأماكن، فإن التيمة الأساس لا تتغير: البحث عن الشفاء على يدي ميلادة وزيتها المقدس، بمعنى أن الرواية موجهة إلى تيمة أقرب لتيمات القصة القصيرة في صورتها المفردة، وأزمتها الموجزة، ورغم الإشراقات الروائية في بعض مشاهد الوصف، وفي اختيار عدد كبير من الشخصيات، فقد ظلت تلك التيمة المفردة تمنع الرواية من الاستطراد والتضخم، وظل المسار موجهاً إلى غاية واحدة، على عادة ما هو مألوف في فن القصة القصيرة.

زنوج وبدو وفلاحون: نوفيلا المجتمع البدوي وتفسّخ القبيلة

يقدّم غالب هلسا في روايته القصيرة صورة نادرة من صور الصّراع والتحول الاجتماعي في الأردن في الثلث الأول من القرن العشرين، متخذاً من بيئة البادية/ المجتمع البدوي مركزاً وبؤرة انطلاق، أما العناصر المتداخلة مع ذلك المجتمع فتبدو ممثلة في طبقة الزنوج (العبيد)، في إشارة إلى استمرار نظام الرق في البيئة البدوية، ويليها طبقية الفلاحين، التي تحتل مرتبة أعلى نسبياً، فهم ليسوا عبيداً، ولكن المنظور البدوي لهم لا يجاوز نظرة الاستهانة والدونية أيضاً.

أما التداخل الثالث الذي تعرض له هذه الرواية القصيرة، فيرتبط بأثر الانتداب/ الاستعمار البريطاني، ممثلاً في شخصية الضابط البريطاني (جون باجوت جلوب) المعروف في الذاكرة الشعبية بـ(أبي حنيك)، وقد حاول ذلك الضابط المغامر استمالة القبائل البدوية والتقرب منها عبر تفهم ثقافتها وتقليدها في المأكل والمشرب والملبس وبعض العادات الأخرى، أي أنه حاول أن يظهر فهماً لأعراف المجتمع البدوي وتقاليده، ليدخل إلى السياسة عبر المدخل الثقافي، وقد احتل اسمه عنوان الفصل الأول من الرواية لتنفتح الرواية على زيارته لشيخ القبيلة، ومبيته تلك الليلة مع الرعيان،

والانتقال صباحاً لزيارة الشيخ.

الفصل الأول من الرواية ـ جون باجوت جلوب ـ لا يتجاوز أربع صفحات قصيرة، مثل الفصول الأخرى التي تلتزم بالقصر والاجتزاء، مما تقتضيه الرواية القصيرة، ومما يسمح لها بالتشكّل والمحافظة على بنيتها الموجزة المختزلة. ومن دون مقدمات يضعنا مفتتح الفصل في قلب الحدث، متجاوزاً عادة الرواية في تدرجها أو تلكؤها في الوصول إلى الفعل السردي، ففي الرواية القصيرة تكون الطريق إلى الأفعال والتحولات السردية أسرع، وأميل للبعد عن التردد أو التلكؤ أو التدرّج. وهذه الطريقة في الالتزام بالمنظور الاختزالي وبسمة الاجتزاء، وبالمضي رأساً نحو الفعل السردي تميز سائر العناصر في عمل (غالب هلسا)، فالوصف مثلاً يأتي مركّزاً، خالياً من الإطالة والإسهاب، وهكذا تنفي الرواية القصيرة أية قشور أو إضافات مهما تكن ضرورتها لتركّز على عمق المشهد وعلى العناصر الأساسية التي يصعب الاستغناء عنها. إنها تركز على المفاصل وليس على المكونات المتممة، وتُعْنى بما هو جوهري وأساسي وتنفي ما عداه.

ولو أننا أعدنا قراءة مفتتح الفصل الأول للاحظنا هذه الطريقة في التعامل مع المادة السردية، وتنقيتها من أية إضافات محتملة، بحيث لا تتسع للإسهاب السردي أو الوصفي:

> «*جاء الضابط البريطاني عند منتصف الليل، لم يتجه إلى الخيام ولكنه نام مع الرعيان. في الصباح زار الشيخ، وجلس في الجزء المخصص للرجال من الخيمة، في صدر المكان، متكئاً بكوعه على المسند المغطّى بالسجاد، والشيخ يجلس بجواره ضئيلاً وقذراً.*
>
> *كان للضابط البريطاني وجه طفل: أحمر ومستدير وخال من التجاعيد كأنه خزف مشوي. عيناه ذات زرقة باهتة. في جانب الوجه جرح غائر يجعل فمه معوجاً، ولذا أطلق عليه البدو لقب (أبو حنيك). كان يرتدي لباس البادية الأردني: كوفية حمراء، وعقالاً رفيعاً علقت فيه ـ فوق الجبين ـ شارة الجيش العربي، وقمبازاً من الخاكي*». (16)

يمكن أن نعد الفقرة الأولى فقرة سردية، (نسبة إلى السرد كتقنية) وهي ذات وظيفة تلخيصية، فالزمن فيها طويل نسبياً في مقابل السرد المكثّف الموجز، الزمن يمتد منذ مجيء الضابط البريطاني عند منتصف الليل وحتى جلوسه في صدر البيت في الصباح التالي.
ولا شك أن الرواية بصفة عامة تلجأ إلى هذه الطريقة التلخيصية التي تزيد فيها سرعة السرد بكثير في مقابل سرعة الزمن، ولكن نحسب أنها في حالة الرواية القصيرة أو (النوفيلا) تغدو أكثر ضرورة وانسجاماً مع الحاجة إلى المنظور التلخيصي وإلى التعامل مع المادة السردية تعاملاً اختزالياً. ولذلك فمهما تكن تلك المادة واسعة أو متعددة الطبقات فإن احتكامها إلى مثل هذا المنظور يجعل منها مادة مسيطراً عليها من ناحية توجيهها إلى غاية محددة، ومن ناحية منع امتداد خيوطها وتعقّدها وتعدد بؤرها، لأنها في حال الامتداد والتوسّع ستتوجه نحو تخوم نوع آخر هو الرواية (Novel).

الفقرة الثانية في مفتتح الرواية هي الفقرة المخصصة للوصف، وهي أيضاً فقرة مركّزة قصيرة، وقد رسمت لنا ملامح الضابط البريطاني من مواقع متعددة: الملامح الأجنبية (الحمرة وزرقة العينين)، والوجه العفيّ (الرياضة والعناية بالصحة)، الجرح في وجهه وعلاقته بلقبه (خبر في سياق وصفي)، الملابس التي يرتديها ودلالتها على مرحلة الانتداب، اختياره لملابس البادية وهو في زيارة لها. كل ذلك في حدود خمسين كلمة، ودون أية زخارف باستثناء تركيب واحد أخذ صورة التشبيه الإيضاحي للوجه: كأنه خزف مشويّ، وهي صورة بيانية ذات خبرة ريفية أو مدنية، تسرّبت من خبرة الراوي/ ومن ورائه الكاتب، وهي - وإن تكن من ناحية سردية ممكنة الحذف ـ تفيدنا في إشارتها الخفية إلى الراوي ومنظوره أو موقعه. وإذا ربطنا ذلك بالعنوان وتساءلنا من أي منظور يأتي السرد؛ فسننفي موقع الزنوج والبدو، ونبقي على موقع (الفلاحين)، فالراوي يأتي من هذا الموقع تحديداً، وليس من الموقعين / الموقفين الآخرين.

في الفصل الأول نفسه يقدم الراوي خيوط روايته أو معظمها، يهيئ لها جميعاً أن تتشكل، أي أنه لا يكتفي بالضابط الإنجليزي، وإنما يسرّب بدايات الخيوط التي سيوسّعها لاحقاً، كما يقدم معظم الشخصيات التي سترد في الفصول التالية:

ـ نتعرف على وجود الزنوج في خدمة شيخ القبيلة، فالزنجي يعد القهوة، والضابط

البريطاني يتظاهر بالتمسك بعادات البدو، فيعترض على القهوة بعد أن يتفحص الفنجان: (الزمها النار يا ولد، قهوتك باردة)، ولاحقاً نرى صورة أوسع للزنوج وأعمالهم ثم سنرى ملمحاً من تمرّدهم ضد الواقع البائس الذي يعيشونه، بل سيقتل أحدهم الشيخ نفسه، في صورة دالة على الإيذان بانتهاء عصر الرّق والانطلاق الخافت لثورة الزنوج.

- زوجات الشيخ: نتعرف على الزوجة الثالثة وابنتها (سلمى)، والزوجة الأولى (وضحة) وفي السياق نفسه يمرّ (علي) حبيب أو صاحب البنت. ولاحقاً ستضيء الرواية وضعية المرأة بين جيلين، على عادة غالب هلسا في العناية بصورة المرأة وموقعها، ومدى دلالة هذا المعيار على المجتمع نفسه.

- خبر الفلاح الذي ذبح سحلول، وستفرد له الرواية مساحة مناسبة في فصولها التالية.

- عودة الورّادين (العائدين من جلب الماء) والفصل الثاني سيحمل عنوان [الورادون] وستتوسع هذه الجملة لتغدو فصلاً (في ثلاث صفحات).

على هذا النحو يقدم الكاتب - من خلال الراوي العليم - عناصره وخيوطه السردية، في صورة من الامتلاء والاستعداد للتطور والتوسع، ولكنه تطور محكوم بمنظور الرواية القصيرة، من خلال طريقة محكمة في التقسيم والعنونة، وهي من حيث المبدأ تمنع أية احتمالية للاستطراد أو الإسهاب، كما تتيح المجال واسعاً للنقلات السردية بحيث تكون انتقائية وواسعة، دون أن تأخذ طريقة التدرج والتعقد المتتابع كما هو الحال في الرواية بشكلها المطوّل.

❖ الزمن الموجز:

الملمح الآخر من ملامح هذه الرواية القصيرة، يتمثّل في طريقة التعامل مع الزمن، فإذا كانت (زنوج وبدو وفلاحون) قد انفتحت على مجيء الضابط البريطاني منتصف الليل، ثم زيارته للشيخ صباح اليوم التالي، فستواصل تقدمها في الفصلين الثاني (الورادون) والثالث (المساء والليل) في صورة لا تخرج عن تدرج الزمن: أعمال الصباح - غداء الضيف - مساء اليوم نفسه. وتنتهي آخر الليل عند الفجر التالي وكأن الكاتب

تقصّد أن يقتطع يوماً كاملاً، اختار بدايته في الوقت المتأخر من الليل وأنهاه تقريباً عند النقطة نفسها، وربما لهذا السبب ينتهي سرد هذا الجزء الذي يشمل الفصول الثلاثة الأولى بجملة دالة:

«ومع الفجر يقبل يوم آخر كسابقه». (17)

الزمن المختزل (يوم واحد) والحرص على تقديم المادة السردية من خلاله، أحد الخيارات التي مكّنت الكاتب أو هيأت له أن يقدم مادته ضمن شكل (الرواية القصيرة)، فالزمن الموجز لا يسمح للتفاصيل أن تمتد، وفي مثل هذا الحال يكون المنظور بانورامياً انتقائياً، وليس استطرادياً تطورياً، إذ يقتضي قصر الزمن أن يمرّ الراوي بالعناصر الأساسية ثم يتركها على حالها، دون أن يواصل تعقيدها أو يربطها بغيرها، إنه يعدّد مكونات عالمه، ولكنه لا يعمد إلى تطويرها، ولذلك فإنه لا يقدم عللاً وأسباباً، وإنما يبني خلاصات لما هو ماثل في ذلك العالم الذي يجمع بين الغنى والفقر، الغنى في العناصر المكونة له، والفقر في الوعي الذي يحكم تفاعل تلك العناصر، إنه غنى العالم البدوي وفقره في آن، كما يقدمه راو خارج عنه من منظور نقدي، وليس منظوراً محايداً أو حليفاً أو مؤيداً.

واللافت أن سرد هذا اليوم المقتطع من حياة البادية يحتل ثلث هذه الرواية القصيرة، والفصول اللاحقة ليست إلا اقتطاعات أخرى تقدم لنا صوراً أشبه بما يسمى (دراسة الحالة) حول ما ورد مجملاً خاطفاً في الفرش التمهيدي، أو في الصورة الشاملة البانورامية لليوم الأول. وكل هذا يسهم في تمكين الكاتب من السيطرة على مادته، والمضي بها إلى غايتها وإلى اكتمالها دون أن تتعدد الخيوط والبؤر التي يمكن أن تسمح للعمل بالإسهاب وبالتطور مما تحتاجه الرواية في صورتها المطوّلة.

الفصل الرابع يحمل عنوان (الزنوج) ويتركز أساساً في إيضاح صورة الزنّوج وعلاقتهم بالقبيلة، ولا تخرج الصورة عن وظيفة إساءة المعاملة والقسوة، والسلوك الوحشي لشيخ القبيلة ولرجالها معهم، كما لو كانوا ليسوا بشراً، لهم مشاعر وإمكانات إنسانية، ولا يتوقف سوء المعاملة على الجانب النفسي والانفعالي وإنما يتعدّاهما إلى الإساءة الجسدية، إذ يتعرضون دوماً للضرب بالسياط، بسبب أو دون سبب. وهذه الصورة تتمم ما بدأه الكاتب في الفصل الثاني المعنون بـ (الورادون)، أما الطريقة التي يبنى بها هذا الفصل

(الرابع) فشبيهة بما مرّ معنا في الفصول الأولى؛ الميل إلى الاجتزاء وتسريب الخبر السردي دون تفصيل.

المكان هو البيدر الغربي (مشهد الدرّاسين)، شابان من القبيلة (طافش وسمحان)(*) صديقان وأبناء عم يتبادلان الحديث، ويراقبان الدّراسين. وبصورة غير مباشرة يمرّ الفصل على غياب أو مقتل الشيخ العجوز، ومجيء شيخ جديد، ونعرف أن أحد الزنوج قتله، وأنه لم يدفن بعد، ولكن مقتله لم يمنع استمرار العمل في البيادر، ولكنه أدى إلى قسوة مضاعفة من الشيخ الجديد وصحبه على الزنوج، بعد هرب الزنجي الذي قتله إلى الغور (وهذا يعني صعوبة العثور عليه، لاختفائه عند الغوارنة ذوي الملامح الزنجية).

أما التقنية الأساس في الاجتزاء هنا فهي طريقة التكثيف الزمني نفسها، أي اختيار زمن محدّد قصير نسبياً، والمرور على العناصر من خلاله: فمشهد الدرّاسين وأحاديث طافش وسمعان على البيدر، والإطلالة على النواح والندب، كل ذلك يتمّ في يوم واحد، الزمن موجز ومكثف والأحداث كثيرة لكنها جزئية نسبياً، وليست متطورة عن علاقة سببية مع أحداث سابقة، فلا ينمّي الكاتب حدثاً ويطوّره، بل دائماً يختار هذه الطريقة في القطع والنقلات الزمنية المختارة أو المنتقاة من حياة المجتمع الذي يصوّره.

* في قراءته لهذه الرواية القصيرة، عدّ زميلنا الناقد سليمان الأزرعي هاتين الشخصيتين (طافش وسمعان) من الزنوج (العبيد) وبنى على ذلك بعض آرائه، ربّما لأن الحديث عنهما جاء في الفصل المعنون بـ (الزنوج)، ولكن حين نعيد قراءة ذلك الفصل بدقة يتبين لنا أنهما يمثلان شابين من القبيلة البدوية، وتعليقاتهما تمثّل بدء تزحزح النظام القبلي، وآفاق انهياره، فضلاً عن أنهما يمثلان سلوكاً مغايراً بصورة نسبية لسحلول الذي لا يمثل نموذجاً وحيداً للسلوك البدوي، وقد صورّته الرواية سلوكاً ظالماً قاسياً مستهيناً ضد كل ما هو خارج التشكيلة البدوية، انظر: سليمان الأزرعي، قروي رغم تطواف المدائن، في: وعي الكتابة والحياة، لمجموعة مؤلفين، ص 84.

بدو وفلاحون

وعند الانتقال إلى الفصل الخامس، لا يبعد بنا عن شخصية طافش فيجعل العنوان (طافش يتحدث عن الفلاح الذي دنت منيته) ويسند السرد إلى طافش البدوي، ربما ليوحي بارتباط هذا الفصل بما سبقه، وكأن طافش يتذكر تلك الحادثة أثناء وجوده عند البيادر (راهن السرد)، فالعودة بالزمن إلى الوراء هنا عودة استعادية عبر فعالية الذاكرة التي تكثّف الأحداث وتتحكم بها، ولا تروي إلا مفاصلها الأساسية، ويجري السرد بأسلوب السارد المتكلم (الشاهد):

«شهدت اليوم الذي قتل به سحلول الفلاح. كنا نسقي عند بركة زيزيا والدنيا لهبة نار وخلق كثير حول الماء . . . . . الخ. .» (18).

تروى الحكاية مختصرة، ونعرف منها أن سحلول البدوي قتل الفلاح بعد مماحكة بينهما بدأها سحلول، ولم يسكت له الآخر أو يتحمّل إهاناته، ولكنه انتهى مقتولاً على يد سحلول بدم بارد. ويقول طافش: *«قلت بفكري:*

حرام أن يكون هذا الولد فلاحاً، الذي يرى الموت بعينيه ويهجم حرام أن يكون فلاحاً» (19).

وبصرف النظر عما في هذه النظرة من أوهام، تعلي من الذات على حساب الآخرين، وتبنى على منظور عرقي ـ طبقي اجتماعي، فإن ما يعنينا هنا الشكل الذي تكونت الرواية القصيرة من خلاله، عبر الاعتماد على ذاكرة طافش هنا، ثم الانتقال إلى حلقة أخرى متمّمة من خلال الذاكرة نفسها: *«وبعدها بخمسة شهور قتل أخو الفلاح سحلول»* (20). ثم يروي طافش بضمير المتكلم طمع سحلول في زوجة الفلاح، وتماديه في النظرة المستهينة بالآخرين (ممن ينتمون إلى غير طبقته)، ثم إنه يتحدى أصحابه البدو في الوصول لزوجة الفلاح:

«عليا الطلاق غير أتحللها قدّام عينه، وغير أخلّي فليليحكم يركن لنا ابريق الشاي، هو فلاح والاّ أكثر؟ يا طافش، عليا الطلاق من ذراعي لو فتح الفلاح فمه غير ألحقه بأخوه» (21).

طافش هو الذي يسرد معتمداً على ذاكرته، أما الزمن فهو زمن البيدر والدرّاسين، ولذلك نعود إلى هذا الزمن لإتمام المشهد الذي قطعه التذكر والسرد الاستذكاري، وفي العودة السردية أحداث ومشاهد متممة:

ـ سويلم (بدوي عجوز) : يأتي إلى البيادر وينصح الشيخ الجديد بدفن الشيخ القديم (القتيل)، ويبدو سويلم هذا أكثر حكمة وتعقلاً من غيره:

«*هذه الساعة ريحته فاحت أقول . . ادفنه أبوي، والعبيد فك عنهم. ما غلطوا . وش سووا؟ انت كبيرنا اليوم ولازم تعرف مصلحتنا . قم ادفنه . وفك عن العبيد، واقعد عند الرجال*» (22).

ـ تمرد جديد للزنوج: نتيجة الضغط عليهم كما يبدو أثناء درْس القشّ وما تعرضوا له من ضرب وإهانة (بعد مقتل الشيخ على يد أحد زملائهم) ثاروا ضد الشيخ الجديد ومساعديه، في صورة اتّساع لثورة الزنوج، وتوقفهم عن احتمال ما يمارس ضدهم. أحد الزنوج يسقط قتيلاً، طلقات ودماء وإصابات في مشهد دام، يشكّل صداماً حاداً بين الزنوج ومستعبديهم، إنها نهاية عهد الرّق في القبيلة كما يبدو، وقرار الزنوج أن يكونوا بشراً أحراراً.

وينتهي المشهد بما يوحي بمقتل (سمحان) الذي كان طوال الوقت على طرف البيدر، وسبق أن ردّ على صاحبه طافش بقوله «*إن الرجل عندما يتضايق فلا بد أن يضرب، حتى ولو كان عبداً*» (23)، ينتهي المشهد بامتناع بندقيته عن إطلاق الرصاص ثم:

«*سمع أصواتاً كثيرة مقبلة، تزعق وتصيح وصوت الطلقات يتزايد. لمع نور باهر أمام عينيه واخترق الألم رأسه كسكين حادة، وفي نفس اللحظة تذكر أنه لم يفك أمان البندقية، ثم انتهى كل شيء*» (24).

بهذه الصورة الدامية تعبر الرواية القصيرة عن انتهاء حقبة الرّق، وتحرر العبيد، قد يكون فيها شيء من الإضافات المتأثرة برواية (الزنوجة) والروايات التي عرضت لثورات العبيد عالمياً، لكنها هنا مُصاغة بصورة مؤثّرة متناسبة مع أحوال المجتمع البدوي ووضعية العبيد فيه. ونفهم (انتهى كل شيء) بانتهاء هذه العبودية والتحكم اللاإنساني، واختفاء

هذه الظاهرة من المجتمع الحديث في الأردن، ليس بسبب ثورة الزنوج وسعيهم للتحرر فحسب، بل لأسباب أشارت إليها أعمال أخرى لغالب هلسا، تتصل بحركية التغير والتطور التي أصابت المجتمع وسرّعت في تحولاته خلال عقود قصيرة، فغدت تلك الأحداث والأحوال كما لو كانت تنتمي لأزمنة موغلة في القدم.

صدام دموي في المجتمع البدوي

الفصل السادس تفصيل لإشارة وردت في الفصل الرابع وتكررت في الخامس، بخصوص مقتل سحلول على يد الفلاح (الذي سبق لسحلول أن قتل أخاه ثمّ تمادى ليقرر الاعتداء على زوجته). عنوان هذا الفصل (سحلول يقوم بزيارة في منتصف الليل) وسيظل الزمن هو الرابط الأساسي الذي ينظم الاختزال حتى نهاية الرواية، إذ سيأتي سحلول إلى بيت الفلاح (زيدان)، وسيتردد زيدان في مواجهته ويحاول تجنب الشر، بل إنه يفكّر في تحميل زوجته المسؤولية، ويغض الطرف أولاً عن مسألة استحمام البدوي في خيمته، ولا يعترض على أن تقوم زوجته بتسخين الماء، ثم صبّ الماء على جسد الوافد ليلاً.. وكلما تقدم الوقت ازداد الصراع في نفس (زيدان) ماذا يفعل وكيف يتصرف؟ هل يتغاضى ويقبل هذا الانتهاك الصريح لعرضه؟ وهل سيكون بمقدوره أن يواجهها ويواجه أهلها لاحقاً؟؛ يغادر الخيمة والتفكير يستبدّ به، قبل أن يعود بالخنجر الذي أخذه من صاحبه خليل ويطعن (سحلول) في ظهره، ثم يهرب بزوجته لا يطلب إلا النجاة.

هذه العلاقة أيضاً تنتهي بالقتل والدم، صدام دموي لا يتوقف في ظل غياب القانون وأشكال تنظيم الحياة، مما يؤدي إلى هذه الدماء التي رشحت من الرواية القصيرة لغالب هلسا. وعبّرت عن صورة مجتمع ما قبل المدينة، وإن بصورة دامية مبالَغ في كثير من أطرافها، ولكن المبالغة هنا غايتها التشديد على تشوّه العلاقات بين الطبقات الثلاثة، وعدم قيامها على مبادئ تبادل الخدمات، وقيم العمل وتوزيع الواجبات.. إنها قائمة على الاستغلال والوحشية والاعتداء والجور كما رسمها هلسا، في موقف حادّ من المجتمع القبلي في الأردن في ثلاثينات القرن العشرين. ولا شك أنها صورة محتاجة إلى مراجعة وتدقيق في ضوء الدراسات الاجتماعية المتعلّقة بالقبيلة وحقبة البداوة، فالمجتمع البدوي

في علاقاته الداخلية، وفي صلاته مع الطبقات الأخرى يمتلك منظومة قيمية وعُرْفيّة، وليس الأمر متروكاً للقوّة وحدها على النحو السافر الذي صورته هذه الرواية. لقد صور هلسا ذلك المجتمع مجتمعاً بلا أخلاق ولا قيم، أشبه بمجتمع وثني مقززّ لا يعرف إلا القتل بدم بارد، وهو بلا شك موقف يشبه أن يكون ثأرياً من طرف المرحوم هلسا، الذي يتحمل وزر هذه الصورة البغيضة لحقبة مضت وانتهت من حياة المجتمع.

لقد فرّ (زيدان) بزوجته، وفي طريق الفرار بدا رجلاً مختلفاً قوياً، فها هو يصرخ فيها ويشتمها آمراً ناهياً، في صورة سلوك نفسي مناقض للمهانة المحتملة التي كان سيدخل نفسه فيها لو واصل سكوته واختار طريق الجبن والسلامة المغشوشة.

طريق الهرب يبدو طويلاً، وها هو يترافق مع الرعد واندفاع المطر ووحل الطريق. وزيدان يرتعش فَرَقاً وبرداً، على أمل الوصول إلى أقرب قرية يحتمي بها من مطارديه ومن أحوال الطقس. وينتهي هذا الفصل (السابع) فصل الهرب والفرار (طريق العودة) كما سمّاه هلسا، وهما يحاولان الوصول وسط طقس ماطر موحل:

«يلمع البرق، فيبدو الماء وقد غطّى الأرض وتجمّع في برك صغيرة في الطريق. ويقول لها أنه يسمع صياح ديك.. وأسنانه تصطك، والطريق موحلة والحصان يسير بصعوبة» (25).

الفصل الأخير معنون بـ (اشتي وزيدي) وهو يحاول أن يربطنا بفصل (رحلة العودة) على الأقل عبر فكرة المطر. يقسّم هلسا فصله الأخير في مشاهد باستخدام الأرقام (من 1ـ 4) ليتمكن عبر هذه المشهدية من التنقّل السريع بين صور متابعة سريعة ويمكن اختصار وظائف هذه المشاهد كما يلي:

1- انتظار المطر في القرية المسيحية.

2- الاستعداد للبذار، مع اقتراب الغيوم في الصباح المبكّر ثم هطول المطر الغزير.

3- (مرثا) تصحو مبكراً وتوقظ أسرتها معلنة الاستعدادات لمواجهة المطر وينتهي المشهد بجوقة الأطفال المبتهجين بالمطر.

4- وصول الضيوف إلى بيت عطية/ زيدان وامرأته/ وقد أخرسهم البرد والخوف.

والفقرة الأخيرة هي التي تربط بين هذا الفصل وبقية الرواية، وقدم فيها غالب هلسا صورة خاطفة للقرية في جانبها المسيحي، ولكنها صورة شديدة الإيجاز، ربما لأن ورودها مفصلة يحتاج إلى بناء وشكل آخر غير ما تحتمله هذه الرواية القصيرة، وما يعنينا هنا صورة الفلاحين كما يقدمها هذا المشهد: صورة أليفة فيها التعاون والمحبة وفيها العلاقة الطبيعية بين عطية مثلاً والمرابع (الذي يعمل معه في الأرض). ثم إن (زيدان) وجد الأمان والدفء هنا، بعد ما فرّ من البادية خائفاً تاركاً كل شيء هناك. ومع أن الرواية لم تقدم سبباً كافياً لوجوده في البادية، فإنها ركّزت على طرده أو لفظه خارج المجتمع المغلق الذي صوّرته.

تمنحنا (زنوج وبدو وفلاحون) إحساساً شاملاً باتّساع عالمها، ربما نظراً لكثرة الشخصيات فيها، وغياب وجود شخصية مركزية تنطلق منها الأحداث وتتفرع عنها، وعوضاً عن ذلك يختار هلسا شخصيات متعددة تمثل مجتمعاً بأكمله، وإذا كانت القبيلة البدوية هي الأوضح من ناحية التركيز، فإنّ الزنوج حاضرون وإن كانوا دون أسماء ربما امتداداً للإهمال والتهميش الذي يعانون منه، أو بالنّظر إلى وظيفتهم أو عملهم في خدمة القبيلة، إنهم موجودون لا كذوات لها انتماء وأسماء بل كأشياء وأدوات تقوم على خدمة صاحبها أو مالكها. وعندما أراد سحلول (البدوي) معاملة الفلاح على المبدأ نفسه وجد منطقاً مغايراً وردّ فعل مختلفاً، ثم لقي حتفه عقاباً له على مواصلة تماديه، وعدم التزامه حدود السلامة، والفلاحون أيضاً أقلّ عدداً، ولكن في المشهد الأخير تحضر القرية مقابل القبيلة وإن لم تأخذ مساحة واسعة، بالنظر إلى طبيعة بناء هذه الرواية القصيرة، وتقنيات الاجتزاء والاختصار.

كثرة الشخصيات بالرغم من أنها معطى روائي بامتياز، إلا أن معالجتها في الرواية القصيرة مغايرة ومختلفة، حيث تكون الشخصية مقتطعة أو مجتزأة هي الأخرى، لا نرى منها إلا وجهاً واحداً أو موقفاً محدداً، ولا نراها في نموها وتطوّرها وتنقلها زماناً ومكاناً. إنها تتعرض للاختصار نفسه، وتغدو عنصراً يرد في ظلال الحدث الجزئي المرتبط بها. ويمكن القول بأن مادة (زنوج وبدو وفلاحون) قد تكون مادة روائية، من ناحية طبيعة نسيجها ومكوناتها وصراع طبقاتها، ولكنها معالجة بأدوات القصة القصيرة بمنظورها الذي

يسلط ضوءاً واحداً لا حزمة أضواء على عالم السرد ومكوناته الواقعية والاجتماعية.

وهكذا تظهر شخصيات كثيرة، ولكنها لا تعمّر طويلاً، تغيب بغياب الموقف الذي وردت فيه حتى وإن بدا ظهور بعضها ساطعاً قوياً، فهذا النوع من الظهور الساطع يعود إلى الطاقة التأثيرية التي يرسم فيها غالب هلسا بعض شخصياته، مما يعطي انطباعاً بامتدادها أو حضورها، وهو صحيح من ناحية التلقي، ولكن حين نعود للمادة السردية التي حضرت فيها تلك الشخصيات نجدها مادة محدودة أو موجزة، هناك بلاغة خاصة في انتقاء مواقف حادة مركّزة، تسهم في استمرار حياة الشخصية حتى بعد انتهاء دورها وانصرافها إلى ذاكرة النّص وخلفيته.

وعندما نراجع ذلك العالم السردي الذي نسجته هذه الرواية القصيرة من منظور زمن السرد، لا زمن الأحداث المسرودة، نجد اختصاراً شديداً، وتصميماً فريداً لذلك الزمن، فبالرغم من مظهر الاتساع النسبي، فإن الزمن الذي تسرد فيه الأحداث (بتجاوز الأحلام/ الكوابيس/ الرغبات/ الاستذكارات) لا يتجاوز ثلاثة أيام ويمكننا وفق المنظور الزمني أن نقسّم (زنوج وبدو وفلاحون) إلى ثلاثة أقسام تتماثل إلى حد بعيد مع العنوان الثلاثي الغريب (رغم وضوحه)، مما يعطيها بنية زمنية ثلاثية تساوي أو توازي الطبقات أو الأنماط الثلاثة التي ركّز عليها غالب هلسا في عمله المميز.

ويمكننا إبراز التنظيم الزمني (وفق الترتيب السردي) على النحو الآتي:

موجز بناء (زنوج وبدو وفلاحون)

اليوم الأول



يوم زيارة جلوب

*** الضابط البريطاني في ضيافة الشيخ**

*** مشهد بانورامي لحياة القبيلة**

*** صورة النساء والزنوج**

* نظام العمل وترتيباته
* إشارات عن تجنيد أبناء القبيلة في الجيش
* العلاقات العاطفية والجنسية (علي وسلمى)، الشيخ وزوجاته
* الزمن: فصل الصيف/ الليل ـ النهار ـ الليل/ أحد أيام الثلاثينات كما يبدو
* المكان: البادية الوسطى/ المطلة على وادي الأردن
* الشيخ يذكر للضيف خبر مقتل سحلول على يد الفلاح

اليوم الثاني

↓

يوم مقتل الشيخ

* الزنجي يقتل الشيخ ويهرب إلى الغور
* الشيخ الجديد يعاقب الزنوج وهم يدرسون البيدر
* الجثة لم تدفن منذ يومين ورائحتها فاحت
* طافش وسمعان بجوار البيدر يتحدثان
* طافش يروي طرفاً من أخبار سحلول وما تسبب في مقتله
* الزنوج يتمردون في مشهد دامٍ جديد

اليوم الثالث



يوم مقتل سحلول وفرار زيدان

* سحلول يطلب زوجة الفلاح
* يقوم بزيارة ليلية بوجود الزوج وأمام عينيه

* زيدان يحار ثم يأخذ الخنجر من خليل
* يقتل سحلول ويهرب مع زوجته
* يصل إلى القرية المسيحية مع زوجته وقد أخرسهما المطر والبرد والخوف.

ولو أردنا أن نعيد ترتيب هذه الأيام الثلاثة حسب وقوعها لا وفق سردها للاحظنا أنها حدثت على الترتيب التالي:

اليوم الثالث

(مقتل سحلول على يد الفلاح)

↓

اليوم الأول

(زيارة جلوب)

↓

اليوم الثاني

(مقتل الشيخ على يد الزنجي)

أي أن الكاتب بدّل في مواضعها، ، فبدأ السرد من منتصف الإطار الزمني، مع إشارات لليوم السابق زمناً، المتأخر سرداً، في صورة من خلق المتعة والتشويق عبر عنصر الإرجاء، ولكن الأحداث في كل حال مكتملة، وليست مهيأة للتطور والتبدّل. ولا شك أن تغيير الترتيب قد تم وفق تخطيط ضمني أو صريح لمسار هذه الرواية، حتى لو أن غالب يشير إلى غياب التخطيط عن روايته، ولكنه لا يعني في تلك الإشارة إلا التخطيط القبلي الذهني، أما بعد ذلك فمن المؤكد أن الكتابة السردية ذات تنظيم وترتيب فريد عند غالب وعند الكتاب المتميزين في منجزاتهم السردية.

ويعنينا هنا التأكيد على أن طريقة التعامل مع الزمن، من ناحية اجتزاء أزمنة قصيرة محددة، وتقديم مقاطع عرضية من مكوناته أسهم في أن يأخذ هذا العمل شكل الرواية

القصيرة، فلا أيام متتابعة ولا أزمنة متواصلة، تتطور الأحداث فيها وتتصاعد كما هو الحال في الأعمال السردية المطوّلة، وإنما أزمنة قصيرة مع إطلالات مكثفة على منتخبات ومنتقيات من الأحداث المرتبطة بها، وهي جميعها محكومة باختيارات الكاتب، وبما يقدمه الراوي العليم غالباً، وبعض أشكال السرد الأخرى وإن بطريقة محدودة، لم تسمح بوضوح تعدد الأصوات كما هو حال الرواية بشكلها المطول:

ـ السرد بضمير المتكلم (طافش يتحدث عن سحلول ومقتله)

ـ تقديم أحلام الشخصيات وكوابيسها وتوهماتها وخصوصاً في الزمن الليلي.

الأحداث حسب ترتيبها الواقعي (المغاير للترتيب السّردي) بدأت في ليلة شتائية بمقتل سحلول (البدوي) على يد زيدان (الفلاح)، ثم جاء الصيف وجاء (جلوب) الضابط البريطاني، واعداً شيخ القبيلة بالتوسط عند الشريف عبدالله (الملك عبدالله بن الحسين لاحقاً) لتجنيد بعض شبان القبيلة (عامل مُضْمر للتغيير)، وانتهت الأحداث فعلياً، بمقتل الشيخ نفسه على يد أحد الزنوج، ثم بثورة الزنوج على الشيخ الجديد، وتصاعد تمردهم أثناء درس البيدر وقبل أن تدفن جثة القتيل. وكأن الروائي يتعجل التغيير: انتهاء نظام الرّق، وانتهاء سكوت طبقة الفلاحين على الإهانة. أما صورة عمان فتلوح عند الجيل الجديد (سلمى وعلي) صورة غائمة ولكنها تنذر بوجود التفكير عند الشبان الجدد لمغادرة البيئة البدوية والتحول منها إلى عمان ـ القرية والمدينة لاحقاً. وهو ما سيتابعه غالب نفسه في روايات وأعمال أخرى.

ولعلّ القراءة الداخلية لمنطق هذه الرواية القصيرة، يقدّم لنا ـ كما مر معنا ـ فرصة للتحاور مع هذا النوع الحائر، ولكن لا بأس من الإشارة أن مقتضيات الاجتزاء والحذف والاكتفاء بما هو أساسي وشديد الارتباط بالمادة المختارة للسرد، لا يسوّغ وُجود الفصل الأخير (اشتي وزيدي) وهو المتصل بتقديم صورة موجزة للقرية المسيحية، أو للقسم المسيحي من القرية (غالباً هي قرية ماعين قرية المؤلف نفسه)، إذ لا تترابط مشاهد هذا الفصل مع ما سبقها، باستثناء ما يفيدنا به المشهد الأخير من أن زيدان وزوجته وصلا مخروسين من البرد إلى بيت عطية (أحد سكان القرية) وهذا وحده لا يبرر إيراد المشاهد الأخرى التي تقدم مناخاً آخر مغايراً للمناخ المكتمل الذي انتهى بهرب زيدان وزوجته، بل

إن السطور الأخيرة من الفصل السابع تعطي انطباع (النهائية) والاكتمال، زيدان يرتعش وتختلط الصور في ذهنه، كما لو أنه غائب عن الوعي، يسأل زوجته:

«*وين الشبرية؟ فلا يسمع ردّها، ويرى البدوي ملقى على جانب الطريق، عارياً، ضاحكاً، والخنجر مغروس في كتفه ويتذكّر الكلاب، لقد نبحتهم وهم يغادرون الخيام. واستمر واحد منها يطاردهما مسافة طويلة. ويسأل مريم لماذا لاحقهم ذلك الكلب فتقول أنهما وصلا، بعد قليل يصلان. ويلمع البرق، فيبدو الماء وقد غطّى الأرض وتجمع في برك صغيرة في الطريق. ويقول لها أنه يسمع صياح ديك.. وأسنانه تصطك، والطريق موحلة والحصان يسير بصعوبة*» (26).

هذه هي النهاية السردية الفعلية، أما الفصل التالي فيأتي من منطقة أخرى، قد تصلح مفتتحاً لسرد جديد، / إنها إطلالة على الجو المسيحي في القرية التي وصلا إليها (نعرف ذلك من المشهد الأخير) ويبدو أن غالب بدأ هذه المشاهد لتكون بداية لسرد ما، ولكنه غالباً ليس السرد المتمم للفصول السبعة المكتملة التي أشرنا إليها. هذه الزيادة السردية مهما تكن دلالتها الذاتية، فإننا نعدّها فائضاً سردياً على منطق الرواية القصيرة، إنها من تلك النتوءات القليلة التي لم يضغطها الكاتب أو يحذفها، فظلت تشير إلى طموح غالب هلسا نحو عالم الرواية الذي يتّسع للاستطراد السردي ولتناول عالم أوسع وأعقد مما تتيحه القصة القصيرة أو الرواية القصيرة... أنماط السرد القصير عند غالب على قيمتها الفنية الذاتية تمثل مشاريع قادمة، ولذلك تأخذ عنده هذا التناول المرحلي، ولن يعود إليها في تجاربه اللاحقة بعدما اهتدى إلى عالم الرواية.

الهوامش

(1) صدرت الطبعة الأولى عام 1969 (دار الثقافة الجديدة ، القاهرة)، واعتمدنا على طبعة دار أزمنة (2002).

(2) غالب هلسا، أدباء علموني . . أدباء عرفتهم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ودار التنوير للنشر والتوزيع ، بيروت ـ عمّان ، 1996، ص75 . كما ورد المقتطف على غلاف طبعة دار أزمنة .

(3) الطبعة الأولى 1976، والثانية 1980 ، واعتمدنا الطبعة الجديدة عن دار أزمنة (2002) .

(4) فخري صالح، قصص غالب هلسا: بذور لأعمال روائية ، في : وعي الكتابة والحياة، قراءات في أعمال هلسا، مجموعة كتّاب ، دار أزمنة عمّان ، 2004، ص 146 .

والأفكار نفسها وردت في الورقة التي قدمها فخري صالح في ندوة مؤسسة شومان (1992) ونشرت الورقة في مجلة الآداب (1993) بعنوان : غالب هلسا قاصاً (بتعديلات طفيفة في النسخة الثانية) .

(5) المرجع نفسه، ص 147 .

(6) المرجع نفسه، ص 147 .

(7) غالب هلسا، وديع والقديسة ميلادة وآخرون، دار أزمنة، عمّان، 2002، ص 75 .

(8) المصدر نفسه، ص 83 .

(9) المصدر نفسه ، ص 88- 89 .

(10) المصدر نفسه، ص 93 .

(11) المصدر نفسه، ص95 .

(12) المصدر نفسه، ص 104 .

(13) المصدر نفسه ، ص 116 .

(14) المصدر نفسه، ص 121 .

(15) المصدر نفسه، ص 124 .

(16) غالب هلسا، زنوج وبدو وفلاحون، دار أزمنة، عمّان، 2002، ص 11 .

(17) المصدر نفسه، ص 28 .

(18) المصدر نفسه، ص 35 .

(19) المصدر نفسه، ص36 .

(20) المصدر نفسه، ص 36 .

(21) المصدر نفسه، ص 37 .

(22) المصدر نفسه، ص 38 .

(23) المصدر نفسه، ص 31 .

(24) المصدر نفسه، ص 40 .

(25) المصدر نفسه، ص 56 .

(26) المصدر نفسه ، ص 56 .

(أم سعد) لغسان كنفاني

نوفيلا في تسع حلقات قصصيّة

مبدأ «اللوحات القصصية» هو النظام الذي ميّز هذه الرواية القصيرة المكتوبة عام 1969[1]، وأسهم في تأسيس منظورها الاختزالي الذي يكثّف أياماً وأوقاتاً محددة من حياة الشخصية الأساسية (المرأة الفلسطينية ـ أم سعد)، وهي بشكل مجمل أيام (الثلاثاء) التي كانت تأتي فيها إلى بيت الراوي وتتبادل معه الحديث. ومعنى ذلك أن «الحوار» أيضاً عنصر مركزي لا ثانوي فيها، أما السرد فيأتي عبر تناول بعض أحاديث (أم سعد) وإعادة صياغتها أو عرضها سردياً، للتنويع في الأساليب الحكائية التي ميزت هذه الرواية القصيرة.

أما «اللوحات» التي تكونت منها، فتسع لوحات رقّمها الكاتب وأعطى لكل منها عنواناً مستقلاً، وهي العناوين التالية:

---

* غسان كنفاني: (1936- 1972) وُلد في عكّا، ثم لجأ مع أسرته إلى دمشق بعد نكبة 1948، انضم إلى حركة القوميين العرب، فالجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، ثم استقر في بيروت وهناك مارس عمله النضالي والإبداعي. من رواياته: رجال في الشمس، ما تبقى لكم، أم سعد، عائد إلى حيفا. ومن مجموعاته القصصية :موت سرير رقم 12، أرض البرتقال الحزين، عالم ليس لنا، عن الرجال والبنادق. وله ثلاث مسرحيات هي: الباب، القبعة والنبي، جسر إلى الأبد. أسهم في الإعلان عن الأدب المقاوم وترسيخ مفهومه ومصطلحه عندما أصدر كتابه المبكّر: أدب المقاومة في فلسطين المحتلة (عام 1966). استشهد في ريعان شبابه في بيروت عندما انفجرت عبوة ناسفة وُضعت في سيارته. وما تزال أعماله حتى اليوم من أرفع ما كُتب عن القضية الفلسطينية، ومن الأعمال التي حققت جماليتها وانتهاكها للسائد، حتى دون الأخذ بعين الاعتبار أن المؤلف (شهيد)!!.

1- أم سعد والحرب التي انتهت.

2- خيمة عن خيمة تفرق.

3- المطر والرجل والوحل.

4- في قلب الدرع.

5- الذين هربوا والذين تقدّموا.

6- الرسالة التي وصلت بعد 32 سنة.

7- الناطور وليرتان فقط.

8- أم سعد تحصل على حجاب جديد.

9- البنادق في المخيم.

وقد سُبقت هذه اللوحات بإهداء موجز دال (إلى أم سعد، الشعب المدرسة) ومدخل توضيحي قصير، يشير فيه كنفاني إلى واقعية الشخصية التي استمد منها أصول روايته القصيرة، فأم سعد:

«امرأة حقيقية، أعرفها جيداً، ومازلت أراها دائماً، وأحادثها وأتعلم منها، وتربطني بها قرابة ما، ومع ذلك فلم يكن هذا بالضبط، ما جعلها مدرسة يومية، فالقرابة التي تربطها إلى تلك الطبقة الباسلة المسحوقة والفقيرة والمرمية في مخيمات البؤس، والتي عشت فيها ومعها، ولست أدري كم عشت لها (. . .) لقد علمتني أم سعد كثيراً، وأكاد أقول إن كل حرف جاء في السطور التالية إنما هو مقتنص من شفتيها اللتين ظلّتا فلسطينيتين رغم كل شيء، ومن كفّيها الصلبتين اللتين ظلّتا، رغم كل شيء تنتظران السلاح عشرين سنة. ومع ذلك فأم سعد ليست امرأة واحدة (. . .) ولذلك فقد كان صوتها دائماً بالنسبة لي هو صوت تلك الطبقة الفلسطينية التي دفعت غالياً ثمن الهزيمة. والتي تقف الآن تحت سقف البؤس الواطئ في الصف العالي من المعركة، وتدفع، وتظل تدفع أكثر من الجميع»(2).

(أم سعد) في اللوحات التسع هي تلك المرأة المتعددة، تبدأ من المرأة الواقعية التي يعرفها، ويعرفها أهله منذ أيام فلسطين، وهي اليوم (زمن الرواية) تعيش في المخيم، ولكنها تأتي كل ثلاثاء إلى بيت الراوي (الذي يتشابه مع غسان نفسه) للمساعدة في أعمال البيت، ولكن (غسان) أفاد منها عندما تجاوز هذا المستوى لينفذ إلى تضحياتها وتضحيات الطبقة التي تمثلها، وهنا نحن مع أم سعد النموذج، نموذج الأم الفلسطينية التي تقدم لفلسطين أبناءها، ترسلهم إلى الأغوار ليصيروا فدائيين، وهي نفسها أيضاً تعلن نضالها ضد الواقع البائس، وتأبى أن تنكسر.

أما الإطار المكاني لهذه الرواية القصيرة، فهو بيروت حيث يقيم الراوي، ومخيم البرج (ربما برج البراجنة) حيث تقيم أم سعد، وهناك أماكن تمر عرضاً (أو متحدَّثاً عنها: الغبسية شمال فلسطين، والأغوار حيث انضم سعد إلى المقاومة). وأما الإطار الزمان فهو الزمن اللاحق لحزيران 1967، بعد الهزيمة مباشرة، حيث تأتي أم سعد أول مرة بعد مرور عشرة أيام على الهزيمة، وربما تمتد اللوحات الأخرى حتى منتصف العام التالي 1968، أي متابعة الأحوال التي استجدَّت تدريجياً بعد الهزيمة، وخصوصاً وضوح التوجه إلى خيار المقاومة العسكرية والعمليات الفدائية ضد المحتل داخل فلسطين.

إنها تمتدّ من يوم جاءت (أم سعد) بعد الهزيمة وزرعت القضيب الجاف (الذي سمّته دالية) باعتبار ما سيؤول إليه، أمام استغراب الراوي في اللوحة الأولى (أم سعد والحرب التي انتهت):

«*دخلت أم سعد ففوحت في الغرفة رائحة الريف (. . .) وضعت صرّتها الفقيرة في الركن، وسحبت من فتحتها عرقاً بدا يابساً ورمته نحوي:*

ـ قطعته من دالية صادفتني في الطريق، سأزرعه لك على الباب، وفي أعوام قليلة تأكل عنباً (. . .) ودوّرْتُ العرقَ الذي بدا خشبة بنيّة داكنة لا تنفع شيئاً بين أصابعي، وقلت لها:

ـ أهذا وقته يا أم سعد؟» [3].

ولست أدري لماذا أخذت أفكر بالمختار الذي ذهب يسعى لإطلاق سراح ابنها من الحبس. [8].

الحلقة الثانية تحمل عنوان (خيمة عن خيمة تفرق) وهو العنوان الذي صار شعاراً للانتقال من خيمة اللجوء (المخيم) إلى خيمة الفدائي (المقاومة). وفي البداية يعيد الراوي تقديم صورة موجزة لأم سعد، بما يقترب مما كتبه في المدخل التوضيحي، ولكنه هنا يرد معدّلاً وفق مقتضيات «الوصف السردي»:

«أم سعد، المرأة التي عاشت مع أهلي في (الغبسيّة) سنوات لا يحصيها العد، والتي عاشت، بعد، في مخيمات التمزق سنوات لا قبل لأحد بحملها على كتفيه، ما تزال تأتي لدارنا كل يوم ثلاثاء: تنظر إلى الأشياء شاعرة حتى أعماقها بحصتها فيها، تنظر إليّ كما لابنها، تفتح أمام أذني قصة تعاستها وقصة فرحها وقصة تعبها، ولكنها أبداً لا تشكو. إنها سيدة في الأربعين، كما يبدو لي، قوية كما لا يستطيع الصخر، صبورة كما لا يطيق الصبر، تقطع أيام الأسبوع جيئة وذهاباً، تعيش عمرها عشر مرات في التعب والعمل كي تنتزع لقمتها النظيفة ولقم أولادها. أعرفها منذ سنوات. تشكّل في مسيرة أيامي شيئاً لا غنى عنه، حين تدق بابَ البيت وتضع أشياءها الفقيرة في المدخل تفوح في رأسي رائحة المخيمات بتعاستها وصمودها العريق، وببؤسها وآمالها، ترتدّ إلى لساني غصة المرارة التي علكتها حتى الدوار سنة وراء سنة». [9].

هذه الحلقة اللاحقة للأولى زمناً، أبرز ما فيها ذهاب سعد الابن إلى الفدائيين، (أم سعد) أرسلت ابنها وهي فخورة بهذا، وتعرف (إذا لم يذهب سعد فمن سيذهب) ولكنها ليست أماً بلا قلب، ولذلك بدا الاختلاط في مشاعرها، شوقها له وخوفها عليه مختلطاً بضرورة أن يذهب للمقاومة.. ثم إنها هي الأخرى تتمنى لو قيض لها أن تذهب حيث خيام المقاومة لا خيام اللجوء:

«أتدري؟ إن الأطفال ذل؟لو لم يكن لدي هذان الطفلان للحقت

به . لسكنت معه هناك . خيام؛ خيمة عن خيمة تفرق؟ لعشت معهم، طبخت لهم طعامهم، خدمتهم بعيني ولكن الأطفال ذل»[10] .

وفي الحلقة الثالثة صورة لبؤس المخيم في الشتاء، حيث المعاناة والألم الحقيقي، أم سعد تدخل وما زال الطين عالقاً بثوبها، «طاف المخيم في الليل . . الله يقطع هالعيشة» هكذا تقول بلغة أراد لها الكاتب أن تحمل نبض الشخصية ومنطقها، ثم الانتقال إلى الدموع المكابرة لأم سعد، دموع مغايرة لكل ما عرفه الراوي / الكاتب:

> «واهتز الجبل أمامي. ثمة دموع عميقة أخذت تشقّ طريقها إلى فوق (. . . .) لقد جاءت مثلما تتفجر الأرض بالنبع المنتظر من أول الأمد (. . .) عمري كله لم أرَ كيف يبكي الإنسان مثلما بكت أم سعد. تفجر البكاء من مسام جسدها كله . أخذت كفّاها اليابستان تنشجان بصوت مسموع . كان شعرها يقطر دموعاً . شفتاها . عنقها . مزق ثوبها المنهك . جبهتها العالية . وتلك الشامة المعلقة على ذقنها كالرابية، ولكن ليس عينيها»[11] .

إنه الألم حيثُ يستبدّ بها، ولكنه لا يصل إلى عينيها الصامدتين (لا أريد أن أموت هنا في الوحل ووسخ المطابخ) تقول أم سعد، ثم ينقل غسان المواجهة إلى مستوى آخر، مستوى القول والفعل، الكلمة والحدث:

> «يا ابن عمي؟ أنت تعرف كيف تكتب الأشياء . أنا لم أذهب إلى مدرسة في عمري، ولكننا نحسّ مثل بعضنا . يا ربي: ماذا أقول؟ أمس في الليل فكرت بذلك جيداً، ووجدت الكلمات المناسبة وفي الصباح نسيتها . . طيب؟ أنت تكتب رأيك، أنا لا أعرف الكتابة ولكنني أرسلت ابني إلى هناك . . قلت بذلك ما تقوله أنت، أليس كذلك؟ »[12] .

قالت أم سعد كلمتها بالفعل والممارسة: أرسلت ابنها ليقاتل، فمن يقدّم أكثر: الكلمة أم الفعل؟ . . ذلك ما يحاول كنفاني هنا أن يعمّق التعبير عنه . ويتبع ذلك بالحديث عن

هدية سعد لأمه: نسف سيارة للعدو، وإذ يسمع الراوي الخبر، يذهب إلى المخيم، (دائماً تأتي أم سعد، وهذه مرة نادرة ذهب هو إليها)، وكانت تبدو سعيدة بهديتها رغم الأوحال التي أغرقت المخيم عقب المطر.

في اللوحة الرابعة، تبدو سعيدة مبتهجة، خلافاً لمجيئها دامعة في اللوحة السابقة، تخبره بمجيء سعد، والعملية التي نفذها مع رفاقه داخل فلسطين، إصابته برصاصة في ذراعه. تخبره بما رواه سعد عن أمه. الأم الأخرى داخل فلسطين التي ظلت تزوّدهم بالطعام حتى انفك الحصار عنهم. سعد ناداها (يمّه) فاستجابت له ولرفاقه، وطفرت دموعها بأمومة مطلقة، وبمشاركة عفوية للمقاتلين. (أم سعد) ليست فرداً، وأماً واحدة، وإنما نموذج لأمهات كثيرات حنونات، و(أم سعد) الأخرى مصداق لتعدّدها.

أما اللوحة الخامسة فلوحة من لوحات المعاناة، عندما تغير الطائرات على المخيم وتلقي قطعاً من الحديد المدبب، (أم سعد) تقود نساء المخيم وأهله لإبعاد ما تلقيه الطائرات عن الطريق. أما أصحاب السيارات (الأغنياء) فقد تركوا سياراتهم في عرض الطريق وهربوا، وهي تعبّر عن خوفها أن يأتي أحدهم، ويتهمها بسرقة سيارته. وحين يستنكر الراوي ما خطر في بالها تجد الجواب المقنع:

« ـ غلطانة يا أم سعد. أنت كنت تقومين بعمل عظيم..

ـ أعرف، ولكنني يا ابن العم لا أستطيع أن أثق برجل ترك سيارته في عرض الطريق، تسد الدرب، وهرب، في لحظة مثل تلك اللحظة.. لا، لا أستطيع أن أثق؟» (13).

أما اللوحة السادسة فوصْل بين الماضي والحاضر، بين حدث جديد أثار ذكرياتها عن (عبد المولى) الخائن والمتواطئ مع المحتلّ، مقابل (فضل) المقاوم الحقيقي. ما يذكرها بذلك رسالة سعد إليها وهو يخبرها عن أسر رفيقه (ليث) وأنه أوصى (سعد) أن يطلب من أهله أن لا يوسّطوا أحداً لفك أسره، خصوصاً قريبهم القديم (عبد المولى) الذي صار عضواً في البرلمان (الصهيوني)..

وتستذكر (أم سعد) ثورة 1936 قاوم فضل وأمثاله، وعندما هبط من الجبل وجد الناس يحتفلون بعبد المولى وهو يخطب فيهم. وربما أراد غسان كنفاني هنا الإشارة إلى (انتهازيي

الثورة ـ المقاومة) سابقاً ولاحقاً. هناك من يقاوم فعلاً كفضل وأم سعد، وهناك من يسرق نتائج الثورة ـ المقاومة. وسعد (المقاوم الجديد) لا يريد أن يكون صورة مجددة (لفضل)، المقاومون الجدد لا يريدون أن يسرق أحد ثورتهم. . وكأن كنفاني يحذر مما حدث لاحقاً، عندما لم يمنع هذا الوعي المتقدم ظهور طبقة (أثرياء المقاومة) ممن استولوا على النتائج ولم يشاركوا فعلاً في المقدمات.

في اللوحة السابعة، التعبير عن الموقف الطبقي. أم سعد تجيء كعادتها، ولكنها تشير إلى رجل تسميه (القرد) يطاردها، إنه ناطور العمارة التي تركت العمل فيها، يريد أن يحثها على العودة إلى العمل. ثم تخبر الراوي بقصة تركها للعمل حين انكشفت لها الحقيقة. لقد طردوا فقيرة أخرى (جنوبية لبنانية) وشغلوا (أم سعد) ليوفروا ليرتين فقط. . وها هم يطاردونها للغاية نفسها. .

ترسم الرواية مشهد اللقاء والتحالف (الطبقي) بين أم سعد والمرأة الفقيرةالأخرى، فلسطينية، وجنوبية لبنانية، يجمعهما الكدح والفقر، فبينما أم سعد تعمل في تنظيف الدرج، جاءت الأخرى وقالت:

> «ـ جئت إليك لأقول شيئاً. أنا التي كنت أنظف هذا الدرج ثلاث مرات في الجمعة. وقبل شهر وثلاثة أيام جاء الخواجا فقال لي مع السلامة. . كم يعطونك؟
>
> ـ خمس ليرات يختي.
>
> ـ كانوا يعطونني سبع ليرات. . أنا امرأة عندي أربعة أولاد، وقالوا لي سبع ليرات كثير. .
>
> ـ وجعلوني أقطع رزقك. الله يقطع رزقهم» (14).

تترك أم سعد العمل وتترك للمرأة الجنوبية أجرة أسبوعين لم تقبضهما. . لم تتشاجر الفلسطينية والجنوبية كما يُتوقّع، بل تفاهمتا طبقياً بصورة عفوية تنبع من الحسّ النقي العفوي الذي جعله الكاتب عنواناً لشخصية (أم سعد). أما (الناطور) فيمثل نموذجاً آخر من (المشحّرين) كما تسميهم، إنه كادح مثلها ولكنه متواطئ أو غير واعٍ لعمله المناهض

للكادحين من أمثاله . . وفي نهاية اللوحة تفكر أم سعد فيما خطر لها :

«*لو أنا والناطور والحرمة قلنا للخواجة . . . ثم صمتت ، وأخذت تنظر صوب المدينة المكومة في غبار المساء الحزين*» (15) .

وفي اللوحة الثامنة (أم سعد تحصل على حجاب جديد) لمسة واقعية أخرى ، فهي تخلع الحجاب الذي صنعه لها شيخ القرية أيام فلسطين ، وترتدي حجاباً جديداً ربطت به رصاصة بندقية ، الرصاصة ليست سحراً ولا وهماً ، إنها تمثل مشروع فعل وموقف تغيير ، خلافاً للحجاب السحري القديم المبني على انتظار التغيير من عالم الغيب لا عالم الواقع . (هذا التحول مردّه إلى الأحوال التي عصفت بأم سعد ، وبالفلسطينيين) . وهي تحاول إيصال هذه الرؤية للأفندي (رجل الأمن) الذي يسألها عن سعد ، ويلاحظ حجابها الجديد ، تقول له متحدية : «*إذا أردت سعد ، لماذا لا تذهب إليه في الأغوار؟*» . هذا (الأفندي) من الفئة الأخرى التي لم تقاوم ، بل تعرقل المقاومة ، ولكنه أيضاً (جبان) فعندما بدأت مشاهد تدريب الأشبال في المخيم ، كان أول من هرب وغادر خوفاً على نفسه .

اللوحة الأخيرة (البنادق في المخيم) ترسم اتّساع المقاومة ، واتّساع الأمل ، حتى (أبو سعد) تغيّر ، وصار إيجابياً بعد نكده القديم . . أم سعد تفهم إحباطه وبؤسه ، ولذلك لا تلومه أو تضاعف من معاناته . لكنه صار أفضل ، في معاملته لها ، وفي توازنه مع نفسه . ابنها الصغير (سعيد) يتدرب مع الأشبال ، وهما ـ الأب والأم ، سعيدان به ، إذ يتهيأ على طريق أخيه الأكبر (سعد) ، فالبارودة (مثل الحصبة تعدي) كما تقول أم سعد ، وهي تسرد جانباً من تحولات المخيم الجديدة ، وتجدّد الآمال بالأجيال التي ستغير الواقع . وتنتهي اللوحة بالبرعم الطالع من العرق الجاف ، بما ينسجم مع البراعم التي نمت في المخيم .

هذه هي اللوحات/ الحلقات التسع التي تتكون منها هذه الرواية القصيرة ، وقد استعملنا في وصفها تسمية لوحات ، لأنها تبدو أشبه ما تكون بصور يرسمها أو يتصفحها الراوي ـ الكاتب لامرأة واحدة هي (أم سعد) وكل صورة تمثل موقفاً أو هيئة من هيئاتها . وهذا يعني تجاورُ اللوحات أكثر من تناميها أو ارتباط بعضها ببعض على مبدأ السببية أو التعاقبية . ليس هناك بداية ونهاية ، وليس هناك بؤرة تنطلق منها الأحداث كي تنمو ، بل

النمو يأتي من خارج الرواية، من الواقع، وأما المكتوب فأقرب إلى خلاصة مبدأ تقليب الصور الثابتة وقراءة الملامح التي تكشف عنها أو تعكسها.

وإذا كانت (الروفيلا - حلقة القصة وقصة الحلقات) تستدعي استقلالاً أكبر بين حلقاتها، وشيئاً من التنوع في مكوناتها، فإن (أم سعد) تظل أقرب للرواية القصيرة المبنيّة بتقنية الحلقات دون الوفاء بكلّ التزاماتها؛ فالروابط فيها ليست خفية ولا متوارية، بل إننا لا نسأل عنها، إذ اللوحات/ الحلقات كلها عن شخصية واحدة وعن بيئة واحدة، ولكن ما عمد إليه الكاتب من إمكانية اقتطاع اللوحة والنظر إليها مستقلة هو ما أسهم في حضور مبدأ (الحلقات)، مقابل غياب التصاعد والتنامي والتشابك مما يرتبط بالنوع الروائي الخالص.

كذلك تلفتنا طبقة البساطة (القصدية) التي اختارها غسان لروايته، وقد جاءت بعد أعمال سابقة، فيها ميل للتعقيد في الشكل، كما في روايته القصيرة (ما تبقى لكم) وقبلها بدرجة أقل (رجال في الشمس). وربما بسبب من مضاعفة الغموض وطبقات الرمزية وضع الكاتب توضيحاً في مفتتح (ما تبقى لكم) يشير إلى بعض مفاتيح قراءتها، وهو مغاير في هدفه وغايته، لمدخل رواية (أم سعد).

في فقرة (توضيح) المرتبطة بـ (ما تبقى لكم) يشير كنفاني إلى أن «الأبطال الخمسة في هذه الرواية، حامد ومريم وزكريا والساعة والصحراء لا يتحركون في خطوط متوازية أو متعاكسة، كما سيبدو للوهلة الأولى، ولكن في خطوط متقاطعة تلتحم أحياناً إلى حد تبدو وكأنها تكوّن في مجموعها خطين فحسب (....) إن الصعوبة الكامنة في ملاحقة عالم مختلط بهذا الشكل، هي صعوبة معترف بها، ولكن لا مناص منها أيضاً إذا كان لا بد أن تقول الرواية ما اعتزمت قوله دفعة واحدة. ولذلك السبب لجأت إلى اقتراح مطروق لتعيين لحظات التقاطع والتمازج والانتقال، والتي تحدث عادة دون تمهيد، وذلك عن طريق تغيير حجم الحرف عند النقطة المعنية»(16).

ولكن كنفاني غادر هذا الشكل التجريبي المعقد، لصالح تجريب بسيط، تكون بلاغته في بساطته وعمقه، مما يمكن تسميته بـ (بلاغة البساطة)، بحيث يكون العمل مفهوماً لمختلف مستويات القرّاء، وفي الوقت نفسه لا يعكس البُعد عن التعقيد فقراً جمالياً أو ما

شابه، بل يعكس التحدي الذي يجابهه الكاتب الملتزم. كيف يكتب فناً راقياً، شريطة أن يفهمه الناس ويتفاعل معه الجمهور. وقد يكون هذا التحدي هو ما حاوله غسان كنفاني في (أم سعد).

بلاغة التشكيل

من السمات الأسلوبية المتوارية نسبياً في الرواية ما يتصل ببلاغة التشكيل، وعلاقة هذه الرواية القصيرة بالرسم وباللغة البصرية التي كان غسان ملماً بقواعدها وعناصرها. ويبدو أنها انعكست ضمن مبادئ البساطة نفسها. وسنحاول فيما يلي تتبع بعض معالم تلك اللغة التشكيلية وبلاغتها اللافتة.

ومن أبرز مفاتيح هذه اللغة التشيكيلية/ البصرية ذلك التركيز على ملامح أم سعد: وجهها وجبينها وعينيها، أما كفّا أم سعد وحركة ذراعيها فمن المفردات التشكيلية المتكررة، حتى غدت جزءاً من إيقاع العمل كله.

تبدو من هذه الملاحقة عدة عناصر تشكيلية، من لون وملمس وخطوط وتعرجات وإيحاءات وحركات. . . وهو يلاحق تكوينات اليد ومسيرها بعين تشكيلية ماهرة. ولكنه لا يكتفي بالمظهر التشكيلي لها، بل يجعل من هذا المظهر مرآة لتشكيلات أخرى، هي محتوى الشخصية أو أعماقها، فتلك اللغة تعكس عمق الشخصية ووجدانها وأفكارها، فيلتقي هنا المظهر بالجوهر في عناق يشبه عناق كفي أم سعد كما تردّد في مقاطع متعددة من هذه الرواية.

- «*أخذت أنظر إليها تمشي بقامتها العالية كرمح يحمله قدر خفي*»(17).

- «*تصعد من قلب الأرض وكأنها ترتقي سلماً لا نهاية له*» (18).

- «*بدت لي القصة كلها على جبينها الذي له لون التراب*» (19).

ففي الجملة الأولى يعتمد التشكيل على الانتباه لصورة القامة (العلوّ) والتشبيه بالرمح (تشبيه نمطي لكنه يوحي بالقوّة والصمود). وفي الصورة الثانية، صورة الصعود

والارتقاء، وهو ما يلتقي مع ملامح أم سعد في الرواية، فالأم التي تقدم أبناءها من أجل الوطن وترسلهم للجبهة، تستحق أن تكون في ارتقاء حتى لو كان طريقها (الفعلي) و(المعيشي) منخفضاً متطامناً. وفي الجملة الثالثة صورة لونية، يأخذ فيها الجبين لون التراب المرتبط بالأرض، وأم سعد هي أم أخرى، أرض أخرى، الأرض تنجب الزيتون والعنب، وأم سعد تنجب سعداً وسعيداً وتهيئهما للمقاومة.

ـ *«يقطع الحدود إلى أين؟*

وبدا لي أنها أشارت بذراعها إلى جهة ما، ثم ارتدّت الذراع كأنما من تلقائها، وأخذت تدور حول نفسها، تشير إلى كل شيء. وأخذت أحصي الأشياء التي أشارت إليها الذراع السمراء: المكتبة والمقعد والأطفال والزوجة وصحن الطعام وأنا، ولأول وهلة لم أصدق، وبدت لي حركة ذراعها وكأنها رمز لشيء شديد التعقيد» (20).

لاحظ أن الذراع هي مركز المشهد: الذراع تشير إلى جهة ما (الحدود ـ فلسطين) هذه الإشارة شملت كل التفاصيل، كل ما في البيت من بشر وأشياء مرتبطة بالحدود.. أي بالخروج من فلسطين.. ثم هناك صفة (السمراء) التي تعبّر عن مفردة لونية، قد ترتبط بالشقاء وبالعمل وبغياب الرفاهية، قد تحتمل تفسيرات كثيرة لكنها في كل حال ليست ذراعاً (سوداء) السواد غير السمرة.

ثم هناك البلاغة التي عبّر عنها الراوي لليد، رمزيتها لشيء شديد التعقيد، كأنما هي البوصلة التي تشير إلى الوطن وهي المؤشر الذي ترتبط به قضاياه ومصائره.

* بعد ذهاب سعد إلى الفدائيين يرسم غسان لوحة مؤثرة تضم ما انعكس على الكفين من فقْد:

«كانت كفاها مطويتين على حضنها، ورأيتهما هناك جافتين كقطعتي حطب، مشققتين كجذع هرم. وعبر الأخاديد التي حفرتها فيهما سنوات لا تحصى من العمل الصعب، رأيت رحلتها الشقية مع سعد، منذ كان طفلاً إلى أن شب رجلاً، تعهدته هاتان الكفّان

الصلبتان مثلما تتعهد الأرض ساق العشبة الطرية، والآن انفتحتا فجأة فطار من بينهما العصفور الذي كان هناك عشرين سنة.

ـ لقد التحق بالفدائيين.

وكنت ما أزال أنظر إلى كفيها، منكفئتين هناك كشيئين مصابين بالخيبة، تصيحان من أعماقهما، تطاردان المهاجر إلى الخطر والمجهول» (21).

مظهر الكفين المطويتين عكس حياة الشخصية ومسيرتها وجوهرها: رحلتها مع العمل الصعب، رحلتها مع ابنها سعد طوال عمره، ثم كما لو أنهما عش طار منه عصفوره. الخبر محدود (لقد التحق بالفدائيين) ولكن أثره على أم سعد يبدو في كفيها وليس في كلامها. بما يكشف عن المخبوء والمستتر مما لا تصرّح به ولا تعترف، خيبتها وفقدها.. خوفها وقلقها على سعد، إنها تصعد ظاهرياً إلى طبقة الكبرياء، ولكن هذه الطبقة لا تمحو ما تحتها، الأم هي الأم دوماً، لكنّ المصاب المضاعف للأم الفلسطينية أن تضطر للبهجة باستشهاد ابنها أو مشروع شهادته، في الوقت الذي تخبّئ فجيعتها وخيبتها. هذه الطبقات الغائرة لا تظهرها هنا إلاّ ملامح الكفين بصلابتهما وخيبتهما معاً.

* *«ولست حزينة أو غاضبة.*

وتحركت كفاها المطويتان في حضنها، ورأيتهما جميلتين قويتين قادرتين دائماً على أن تصنعا شيئاً، وشككت إن كانتا حقاً تنوحان» (22).

الجواب هنا يأتي في الصورة، في حركة الكفين، وفي ارتياب الراوي فيما تخبّئان، هل فيهما القوة وحدها أم هما تنوحان (أو تعبّران عن النواح المخبوء لأم سعد).

* عندما تخبره بمجيء سعد:

«ـ جاء سعد

وحوّمت في الغرفة فيما كان الدوي في الخارج يستقبل مجيء العيد، وجلست واضعة كعادتها كفّيها في حضنها مطويتين إلى

بعضهما على تلك الصورة الفريدة التي تشبه عناقاً حميماً» (23) .

مع ذكر سعد، واستعادة مجيئه تبدو وضعية اليدين المطويتين معبرة عن اللقاء الحميمي، وعن الشوق ومشاعر التعلق بين الأم وابنها؛ صورة العناق الحميم الذي بدا في صورة اليدين.

* بعد حادثة قطع الحديد التي ألقتها الطائرات :

«فرشت أم سعد راحتيها أمامي. ورأيت بين شقوقهما التي اهترأت مع التعب والعذاب، آثاراً حمراء كخيوط من الجروح التي لم تلتئم بعد، فسألتها: ما الذي حدث يا أم سعد؟ هل اعتركت مع شجرة علّيق؟ وعادت تفرش أمام وجهي راحتيها اللتين تشبهان جلد أرض يعتريها العطش» (24).

هذه الصورة جاءت ضمن وظيفة تمهيدية، تهيّئ للسرد اللاحق، صورة الكفين وهما مجرحتان، المعاناة والتعب، ولكن التعبير الأخير يحمل الربط مع الأرض العطشى . . . فما الذي يسقي هذه الأرض؟ وكيف يمكن أن تروى ويمتد إليها الرواء؟؟

* وأما بعد أن تروي أم سعد حادثة الطائرات، ويعرف الراوي السبب الحقيقي للجروح فتعود الصورة التشكيلية من جديد، ولكن مع إضافة بلاغة الرائحة، فتلتقي الحواس وتتفاعل معاً لتأدية المعنى المستتر العميق :

«عادت أم سعد، ففرشت راحتيها أمامي، كانت الجروح تمتد فوق خشونتهما، أنهراً حمراء جافة، تفوح منها رائحة فريدة، رائحة المقاومة الباسلة حين تكون جزءاً من جسد الإنسان ودمائه» (25) .

* وعندما تحمل معها رسالة سعد، وتحدث الراوي عنها :

«جلست على المقعد مثلما يسقط الشيء من تلقائه، واضعة راحتيها فوق بعضهما في تلك الحركة الفريدة التي تشبه عناق طيرين. وكان بالوسع رؤية رسالة سعد تطل بطرفها الأبيض ما بين راحتيها، ذات صوت نائح قادم من بعيد، وليس بالوسع ردّه أو طيّه» (26)

وليس بعيداً عن هذه الصورة، صورة أخرى مرتبطة بالرسالة ايضاً:

«استدارت ونظرت إلي مباشرة، ذلك الرمح الذي تسدده في لحظات النبوءة بسرعة الرصاصة وتصويب الحقيقة، ومدت نحوي بذراع بطيئة ولكن صلبة تلك الورقة المهترئة البيضاء التي تشبه جناح طائر طريد قادم من مكان يعبق برائحة الموت والصمود» (27).

هذه الصور التي تمثل لقاءً حميماً بين التشكيل والكتابة السردية، مما تداخل في ثقافة غسان كنفاني نفسه، تلتقي وتتجاوب مع الشكل العام لهذه الرواية المبنية وفق مبدأ: اللوحات ـ الحلقات. أي أن الجزئي هنا يتجاوب مع الكلّي لتكوين عمل سردي متميز بإيقاعه وشكله ورؤيته. وهو ما يشير أن القضايا النبيلة العالية، تحتاج إلى الفنّ الراقي كي يخلّدها ويعبر عنها، أما فنون الشعارات، فمرحلية مؤقتة، تنطوي صفحتها بغياب الأحداث المرتبطة بها.

الهوامش

(1) أم سعد رواية قصيرة لغسان كنفاني ، جاءت تالية لروايتيه : رجال في الشمس ، ما تبقى لكم ، وسابقة لروايته : عائد إلى حيفا . وقد أرّخها كاتبها بعام (1969) فهي مكتوبة في ظلال هزيمة حزيران 1967 .

(2) غسان كنفاني ، الآثار الكاملة ـ الروايات، ص 241ـ 242 .

(3) المصدر نفسه، ص 249 .

(4) المصدر نفسه، ص 336 .

(5) أحب غسان كنفاني الموسيقى، ومارس الرسم. وبعد استشهاده أُقيم معرض لرسوماته يوم 9 نيسان (إبريل) 1973 في النادي الثقافي العربي في بيروت، وظهر في المعرض أكثر من ثلاثين لوحة، إضافة إلى تصاميم لأغلفة مجلة الهدف (التي ترأس تحريرها) وغلاف فلسطين (ملحق المحرر)، كما ترك عدداً قليلاً من المنحوتات وبعض رسوم الكاريكاتير. انظر: فيحاء عبد الهادي، وعد الغد ـ أدب غسان كنفاني، ص12 ـ 13 .

(6) غسان كنفاني مجلد الآثار الكاملة ـ الروايات، ص 256 .

(7) المصدر نفسه، ص 250 .

(8) المصدر نفسه، ص 253 .

(9) المصدر نفسه، ص 259 .

(10) المصدر نفسه، ص 265 .

(11) المصدر نفسه، ص 271 .

(12) المصدر نفسه، ص 271 .

(13) المصدر نفسه، ص 296 .

(14) المصدر نفسه، ص 317 .

(15) المصدر نفسه، ص 319 .

(16) المصدر نفسه، ص 159 .

(17) المصدر نفسه، ص 245 .

(18) المصدر نفسه، ص 246 .

(19) المصدر نفسه، ص 250 .

(20) المصدر نفسه، ص 251 .

(21) المصدر نفسه، ص 260 .

(22) المصدر نفسه، ص 263 .

(23) المصدر نفسه، ص 277 .

(24) المصدر نفسه، ص 293 .

(25) المصدر نفسه، ص 297 .

(26) المصدر نفسه، ص 305 .

(27) المصدر نفسه، ص 310 .

جمال أبو حمدان

شرق القمر.. غرب الشمس

رواية قصيرة عن البتراء

نالت البتراء المدينة النبطية المنقوشة في الصخر اهتماماً ملحوظاً من الكاتب جمال أبو حمدان(*)، وكما يذكر في مقدمة كتابه (نصوص البتراء ـ 1994) فقد كتب عنها دراما إذاعية بعنوان (الصخر عندما ينطق) ودراما تلفزيونية (البتراء) إضافة إلى مقالات انطباعية، ثم أنجز كتاب (نصوص البتراء) الذي تضمن ثلاثة أقسام (1):

ـ نصّ قصصي عنوانه (تجاذب اليقظة والحلم).

ـ رواية قصيرة عنوانها (شرق القمر. . غرب الشمس).

ـ قصص يجمعها عنوان: (نقوش غير مرئية على الصخر.

ومن مقدمته نقتبس ما يشير إلى العلاقة الحميمة بين الكاتب والبتراء فيقول:

«في كل مرة، وعلى مطلّ البتراء، كنت أختبر قدرتي على التغلغل في هذا الألق التاريخي البهيّ (. . . .) فالبتراء، ذات النكهة الخاصة المميزة، بين مواضع الدنيا، رغم عمرها الموغل في الزمن، ما زالت

---

* جمال أبو حمدان: مواليد قرية (رساس) قرب السويداء في سوريا عام 1944، على درب ارتحال عائلته من لبنان إلى الأردن. عاش في عمّان والقاهرة وبيروت. كتب القصة القصيرة والرواية والمسرح والشعر والدراما وأدب الأطفال. من أعماله: في القصة القصيرة (أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، مكان أمام البحر، مملكة النمل، البحث عن زيزياء)، وفي الرواية: الموت الجميل، قطف الزهرة البرية، خيط الدم. وأعمال أخرى كثيرة في المسرح والدراما وكتابة النصوص.

قادرة على تجديد الكشف مع كل زيارة. وعلى امتداد زمنها أجادت غواية التخفي والتبدّي. وظلت قادرة على تشويش الإيقاع العادي لنبض القلب. كلما جئتها، تبدأ لعبة التجاذب بيننا.. بدءاً من الدهشة، فالألفة، ثم المحبة. ولكنني لم أبلغ معها أبداً ركود الاعتياد. فكيف قدرت هذه الجامدة في الصخر، وسط الصحراء، أن تجدد كل مرة رعشة الحب، هكذا، ولا تترك نبض القلب يهدأ»(2).

ويعنينا في هذا المقام أن نتوقف مع روايته القصيرة (شرق القمر... غرب الشمس). وقد جاءت في أربع وثلاثين صفحة، وهو حدّ ملائم لهذا النوع السردي، وإن لم يكن عدد الصفحات عاملاً حاسماً في تحديد النوع، كما أشرنا غير مرّة. ولكنه دوماً يقتضي شريطاً سردياً يتناسب معه، فليس من المنطقي أن يطول العمل، ولا تتأثر بنيته أو يتغير نوعه تبعاً لما يقتضيه الطول النسبي من تغييرات تلحق بالبنية وطريقة السرد، كي يكون العمل مستقراً ومتوازناً من الناحية البنائية، وربما يكون الانتماء إلى نوع سردي محدد من أبرز أشكال الاستقرار.. من خلال سعي الكاتب - أي كاتب - إلى تنظيم مادته الجديدة وفق إمكانات النوع ومقتضياته... والنوع ليس قالباً ثابتاً ولا تابوتاً يحبس النص ويضيّق عليه أنفاسه، بل هو مدى ممتدّ، وهو ينطوي دوماً على خيارات يستطيع الكاتب اكتشافها، وتنظيم عمله بمقتضاها؛ النوع لغة يستطيع المبدع أن يحدد ضمنها نبرته وأسلوبه الفردي، تماماً كما نستخدم اللغة، بقوانينها ونواميسها التي تتميز بالثبات، ولكن لكل كاتب أسلوبه الذي قد يتظاهر بخرق النواميس دون أن يحيد عنها. ونحسب إن إمكانات النوع تشبه إمكانات النظام اللغوي، وما يتجاذبه من تنافس بين نمطية قوانينه وطريقة الكتّاب في استخدامها وتغايرهم في ذلك تبعاً للإمكانات الأسلوبية التي تميز كلاً منهم، وتبعاً لإمكاناتهم في إجراء التبادلات والتحولات الممكنة ضمن نظام مفتوح من الإمكانات.

اهتم (جمال أبو حمدان) في روايته القصيرة، بالقبيلة الأخيرة التي سكنت كهوف البتراء، وتدعى (البدول) الذين يذهب الظن أنهم من بقايا الأنباط، أو أنهم يشبهونهم في ألفتهم للمدينة الحجرية، وتتوقف الرواية عند الحقبة الأخيرة من حياة (البدول) في البتراء لتضيء علاقتهم بهذه المدينة، ومدى تعلقهم بها وهم الذين ولدوا وعاشوا في كهوفها، ثم

ما جرى لهم عندما رُحّلوا إلى خارج البتراء بإجراء حكومي، بعدما ذاع صيت المدينة وتطور الاهتمام السياحي بها. من خسر ومن ربح في هذا التغير؟ وهل قبل (البدول) الأمر بسهولة؟ وهل كان تغيير حياتهم ومفارقة (وطنهم) أمراً ميسوراً سهلاً؟ كيف استقبلوا الحياة في القرية السكنية المطلّة على البتراء؟ وكيف انقلبت حياتهم جرّاء هذا التغيير؟!

تلتفت رواية (جمال أبو حمدان) إلى التفكير في كل هذا، من خلال العودة إلى ذلك الزمن من حياة (البدول) وحياة مدينتهم، وتنهض في تعبيرها السردي من خلال شخصيات محددة يجري تركيز الحكاية عليها وهي:

- أدهم سلامة البدول
- زهرة عزام البدول
- الفرس (فرس أدهم)

رجل وامرأة وفرس، وما عدا ذلك فشخصيات طارئة ومتممة قليلة الحضور، تؤدي دوراً محدوداً، ثم تختفي، كما في ظهور السيّاح، أو بعض الأقارب ممن لا تُطلق عليهم الرواية أسماء ولا تفسح لهم إلا مجالاً ضيقاً، مرتبطاً بالشخصيات الثلاثة المركزية.

ولو أردنا أن نلخص الحكاية الجوهرية بعيداً عن طريقة ظهورها كمبنى سردي لرأينا فيها حكاية حبّ للبتراء، من طرف أدهم وزهرة، ثم انتقل هذا الحب إلى الاثنين، فتعمقت علاقتهما، حتى اكتملت بالزواج فاتخذا لهما كهفاً مستقلاً ليتسع الكهف الصخري بالحب والالتصاق بنبض الحجر، وتضيء الرواية مرحلة الحياة داخل البتراء، قبل أن ينتقل (البدول) إلى خارجها في القرية السكنية الجديدة. أدهم وزهرة والفرس آخر من يغادر بعد القبيلة بيوم واحد. ومع هذا الانتقال تتبدّل أحوالهم تبعاً لتغير أنماط العيش، يضطر أدهم للعمل مع السيّاح فيركبهم على فرسه، ويعود آخر النهار مهدوداً حزيناً إلى بيته، وإلى زهرة، الحزينة مثله، ثم يغيّر مهنته ليبيع بعض لوازم السيّاح، ويعمل لفترة مع عالم آثار من عشّاق البتراء، ثم يموت هذا الأخير ويوصي بأن يدفن في البتراء ولا ترحّل جثته إلى بلده الأصلي.

ورغم أن أدهم وزهرة ظلاّ يزوران كهفهما ويقضيان فيه الليلة المقمرة منتصف كل شهر، إلا أن ذلك لم يكن كافياً لهما للإحساس بالبتراء، وتعويض ما فقداه منها. . في النهاية يأخذ أدهم فرسه ذات صباح، وهو الذي تركها زمناً بعدما صار بائعاً بسيطاً في أروقة البتراء، ثم يختفي ولا يُعثر له على خبر. . إلا من بقايا دماء الفرس ولحمها الملتصق بالصخر، لقد انتحر الفارس أخيراً مع فرسه، واختار الموت بين صخور البتراء، دون أن ينال حتى مساحة قبر واضح المعالم في مكان مولده وموطنه.

ومن الواضح أن الزمن ممتدّ إلى سنوات طويلة، ولكننا لسنا مع رواية «زمانية» بالرغم من اعتمادها على مبدأ «التحول» من داخل البتراء إلى خارجها، بل يمكن القول إن ما يميز هذا العمل يتمثل في تركيزه على بؤرة تجمع الإنسان بالمكان والزمان، أدهم وزهرة مع البتراء ثم بعد الرحيل عنها، وبالرغم من وجودهما قربها ووجودها في مرمى بصرهما، إلا أن ذلك لم يكن تعويضاً ملائماً لفقد حياة ألفاها وتعلقا بها. إنها عادة الإنسان في محافظته على ثقافته مهما تكن بدائيتها أو بساطتها في نظر الآخرين. . . ولا يغير الإنسان عاداته بسهولة، وبقرارات مباغتة، بل كثيراً ما يظل معرّضاً للخسارة عندما يباغت بمثل هذه الأحوال التي تَفرض عليه تغيير نمط حياته.

تبدأ الرواية من اليوم الأخير في حياة (أدهم سلامة البدول) ثم تستدير إلى مراحل حياته منذ البدايات، قبل أن تتمم سرد تفاصيل اليوم الأخير نفسه في النهاية، فكأنما تبدأ وتنتهي عند النقطة نفسها، عند اليوم نفسه، ولكن مع قسمة التفاصيل السردية وفق مقتضيات الإرجاء والاستباق بين البداية والنهاية.

> «*طوال النهار، ظل أدهم سلامة البَدول، يحدّق في صفحة الصخرة، وجهه إليها، وظهره لكل ما عداها، في غياب كامل عنْ كل ما يجري من حوله، ذاهلاً عن كل من يراه على تلك الحالة الغريبة، مخطوفاً بمرأى الصخرة، كأنما يراها لأول مرة.*
>
> *كانت فرسه بقربه، ترمقه، ذاهلة هي الأخرى عن كل ما يجري من حولها.*
>
> *لم تصهل طوال اليوم، ولم تحمحم. . ظلت ترقب وتترقب.*

كانت الفرس تحسّ بالهرم. وكان أدهم يحسّ بالهرم، كأنما يشتركان في عمر واحد.

أما اليوم، فقد استعادا فتوّتهما» (3).

هذا هو مفتتح الرواية القصيرة، مفتوحاً على الاحتمالات والأسئلة، ولكن السرد لا يتمم تفاصيل اليوم، بل ينقلنا بعد ذلك إلى ماضي أدهم وفرسه، لنغرق في الحكاية من أولها وحتى اليوم المشار إليه. يستعاد زمن الفتوة الحقيقية، وفي فقرة موجزة يمرّ السرد على علاقة الفارس بفرسه في البتراء. ثم بعد فراغ طباعي ينقلنا الراوي على المبدأ التلخيصي نفسه إلى زمان آخر، حينما اضطر أن ينزل عن ظهر الفرس، ويركّب غريباً عليه «حدّق في عين الفرس، فهالته النظرة التي كانت ترمقه بها، كأنما تعاتبه» (4).

وبشكل مجمل فإن الفقرات الأولى في الرواية، في الصفحات الثلاث الأولى، فقرات مركّزة موحية، تعتمد على التلخيص وعلى وجود الفراغ الطباعي الذي يساعد على الانتقال والتحول من موقف إلى آخر، وهي تنهض بنوع من التأطير الشامل للحكاية كلها، قبل أن تميل بعد ذلك إلى انتظام نسبي، يستمر حتى قرابة النهاية.

وتمر الرواية بالمنظور التلخيصي نفسه على حياة (زهرة) وتوجزها من الميلاد فالطفولة فالصبّا والشباب في بضعة سطور، وهو تلخيص يهدف إلى توسيع دور هذه الشخصية وإعطائها هالة من الجاذبية، إضافة إلى إبراز اقترانها بالبتراء طوال حياتها. ثم تنقلنا الرواية إلى اللقاء المؤثر بين الاثنين أو الثلاثة (أدهم ـ زهرة ـ الفرس) زهرة تتعرف إليه من منطقه وطريقة طلبه للماء، إذ يطلب منها الماء مقدماً فرسه على نفسه: «يا بنت العم، اسقي فرسي، واسقيني» ولكنها تعانده وتشترط أن يشرب هو أولاً، فيقبل بشرطها، ولاحقاً ستعتذر زهرة للفرس بعد اقترانها بأدهم وتكوين العائلة الجديدة من الثلاثة. اللقاء يرد موسّعاً وبنوع من التركيز الوجداني، ليكون مدخلاً إلى الحب المختلف بين عاشقين أليفين من البتراء.

هكذا يبدو عالم ما قبل الرحيل عن البتراء، عالم ألفة وحبّ وفروسية؛ عالم بسيط في مكوّناته، لكنه عميق في معناه، وهو يظل كذلك حتى يأتي قرار الترحيل الذي لا مفرّ من الانصياع له.. من النظرة الخارجية قد لا ينتبه أحد لتغير من هذا النوع؛ فما الذي سيضرّ

أناساً مقيمين في كهوف البتراء وصخورها أن ينتقلوا إلى بيوت سكنية جديدة جُهّزت لسكناهم، قد يمثل هذا الترحيل نوعاً من التطوّر والتحول إلى الأفضل، وقد يكون كذلك من الناحية المعيشية. . ولكن السّرد/ الفن ينظر إلى ما وراء ذلك، إلى الطبقات المخفية والمغمورة، فيأخذ بعين الاعتبار ما يصاحب عملية التغير الاجتماعي من صعوبات وعراقيل، فأنماط العيش مرتبطة بالثقافة بمفهومها الإنساني الذي يتربى عليه الإنسان فيكون قانوناً يتحكم في حياته. . هكذا تربّى أدهم وزهرة على محبة البتراء من داخلها، عشقا صخورها وأوديتها وجبالها، وإذا كان هناك من سعد بفكرة الانتقال إلى البيوت التي جهزتها الحكومة، فإن غيرهم لم يحتملوا هذا الرحيل، كما هو حال أدهم وزهرة والفرس. تتوقف هذه الرواية عند مصائرهم بعد تعرضهم للعالم الجديد المباغت. هل هي فكرة الوطن؟ أم هو التعلق بالبتراء وبكهوفها؟ وأية علاقة تقرن الإنسان بمكان ميلاده وموطن حبه؟

ينقل لنا الراوي، حوار أدهم وزهرة تعليقاً على قرار الرحيل، وفيه نلاحظ أن مركز التعلّق، هو أن المكان خارج البتراء، ومهما يكن حسناً فإنه يعني الابتعاد عن البتراء، وعن الحياة المألوفة فيها، إنه يتطلب نمطاً جديداً من العيش. . يقول أدهم:

> *«البدول كلهم رضخوا لهذا الأمر، بل إن بعضهم سعيد به. يقولون إن البيوت التي جهزتها الحكومة لنا، أفضل من هذه الكهوف.*
>
> *قالت زهرة: لكنها خارج البتراء.*
>
> *قال أدهم: يقولون إنها بيوت حديثة. . مبنية بالإسمنت وفيها أبواب خشبية، ونوافذ زجاجية.*
>
> *قالت زهرة: ولكنها خارج البتراء.*
>
> *قال أدهم: والطرق إليها ممهّدة وسهلة. وفيها دكاكين لشراء الحاجيات.*
>
> *صاحت زهرة: ولكنها خارج البتراء.*
>
> *صاح أدهم بحدّة: البتراء لم تعد لنا يا زهرة. . البتراء صارت*

للحكومة والسيّاح.

صمتت زهرة وأطرقت، وصمت أدهم وأطرق» (5).

فكرة الخروج من البتراء، هي ما تذكّر به زهرة زوجها، وهو يتظاهر بتهوين الأمر عليها، ولكن نهاية الحوار تكشف عن مبلغ ألمه «البتراء صارت للحكومة والسيّاح» كأننا نجد أنفسنا أمام صورة مؤثرة من صور فقْد الوطن والاقتلاع منه.

يظل أدهم وزهرة ليلة أخيرة وحدهما في كهفهما الصخري بعد مغادرة (البدول)، ليلةً من العناق كأنها ليلة العمر الأخيرة. تقول زهرة لأدهم:

«ليالينا السابقة لم تعطني جنيناً. أما هذه الليلة فأعطيتني إياه وأحس به في أحشائي منذ اللحظة (.....) رفع رأسه، ونظر إليها عبر أجفان مبتلة، وقال: تدرين يا زهرة كم كنت أشتهي ذلك.. أما الآن فما عدت أكترث» (6).

وستسكت الرواية عن متابعة خبر الجنين، ولكننا لن نجد أثراً له، سيظلان دون أبناء، كأن خروجهما من رحم البتراء، قد تسبب في عقمهما، أو أن هذا النسل النبطي قد انتهى، ولا ينبغي له أن يستمر خارج البتراء... لن تحْبل زهرة إلا توهماً، ولن تلد خارج مدينتها وكهفها.

ترسم الرواية صورة أخيرة لوداعهما للبتراء، فالوطن عزيز حتماً ولو كان كهفاً وسط الجبال الصخرية، ها هما يغادران صخرتهما وينظران صوب المكان:

«وعندما نزلا الصخرة، التفتا إلى الوراء. رفعا رأسيهما صوب باب الكهف، ونظرا إليه نظرة منكسرة، ثم استدارا، ومشيا مبتعدين عن المكان. وكانت روحاهما تتفلتان مع كل خطوة. وظلت الفرس محرنة مكانها، ترمقهما في ابتعادهما، إلى أن تجاوزا الخزنة ودخلا السيق. وهناك ما عادا ينظران إلى الوراء.. فأخذت خطواتهما تتسارع، وما نطقا بكلمة» (7).

❖ القرية الجديدة :

التحول إلى القرية الجديدة بدا قاسياً مدمّراً لأدهم وزهرة، وأول مشهد هو مشهد القرية التي *«لم تبد أية بهجة . . كانت كابية . كل ما فيها جديد، ولا فرحة بهذه الجدّة . فلا القرية فرحة بالأهل الذين أتوها من كهوف البتراء . ولا البدول فرحون ببيوتهم، وقريتهم الجديدة . أمسية باهتة انطوت على غربة واغتراب»* (8) .

أما أدهم وزهرة فبعدما وضعا حاجياتهما في زاوية الغرفة *«جلسا في زاويتين متقابلتين . . وانقطع كل تواصل بينهما . فظلاّ ينظران إلى بعضهما، دون أن يقويا على القول»* (9)، الصمت وإحساس الانتزاع والغربة هو ما يغلب على الشخصيات هنا، كأنها هوَت أو سقطت في الضياع، كانت مطمئنة، فحلّ القلق مكان الطمأنينة، وكان التواصل والحب أساس علاقتهما فتحول ذلك إلى صمت ونظرات زائغة .

أمر المعيشة سيضغط على أدهم، وهو الرجل المكلّف بمثل هذه الأمور، ويخبر (زهرة) بنيّته أن يعمل لا ليحيا، بل (ليعيش) . . الحياة الحقيقية افتقدها وزهرة منذ رحلا عن البتراء، لكن ضرورات (العيش) تقتضي أن يفعل كما يفعل الآخرون، وهكذا *«مرت أيام، ومرّت شهور، وأدهم يعبر مع الشموس [اسم الفرس]، من السيق إلى الخزنة وقصر البنت، عدة مرات في اليوم . كل شيء ثابت على حاله، إلا الغرباء الذين يعتلون ظهر الفرس في كل مرة، بينما يمسك هو المقود ويسير إلى جانبها»* (10) .

تلخص الرواية الزمن بعبارات من قبيل : (مرّت أيام، ومرّت شهور) وكذلك (مرّت أيام طويلة أخرى) أو (ومع الأيام . . .)، مما يعني قفزات زمنية طويلة، تسمح بالتوقف عند نقاط التحوّل أو الأحداث الأساسية . ففي ختام التلخيصات السابقة، تعرض الرواية لإحدى ليالي أدهم ، عندما يعود بصورة أشد تعباً من سائر الأيام الأخرى، ثم يتكشف السبب مرتبطاً بالضيق الداخلي وليس من جرّاء العمل . . فيروي لزهرة عن لقائه بالسائح السويسري الذي يسأله إن كان يحب البتراء :

> *«تصوري، غريب يأتي من آخر الدنيا، ليمر بالبتراء مروراً عابراً، ثم يسألني أنا أدهم سلامة البدول، إن كنت أحب البتراء . هؤلاء*

العابرون، يرونها من السطح، أما أنا ففي عروقي وعروق الصخر يجري دم واحد، ولكنه سألني إن كنت أحب البتراء» (11).

ثم يسرد أدهم لزهرة حديث السائح السويسري عن (بيركهارت) الرحّالة السويسري الذي نسب إليه (اكتشاف البتراء) أما أدهم فيستذكر ذلك:

«كيف اكتشفت البتراء أيها الغريب. البتراء موجودة. منذ أوجدها الأنباط. فكيف يكتشفها إنسان أتٍ من خارجها. ونحن فيها. ما غادرناها إلا حين أرغمنا على ذلك» (12).

تحاول أن تعيد الرواية النظر فيما شاع عن اكتشاف (بيركهارت) للبتراء، فهل يعقل أن يكتشف سائح أو رحّالة مكاناً مأهولاً، فيه (البدول) يعيشون، كما كان أجدادهم، في الكهوف وبين الصخور؟؟.

هكذا تبرز الرواية غربة البتراء وغربة أبنائها عنها، أدهم يراها تبهت أمام عينيه بعدما صارت للغرباء والسائحين. ويحاول أن يجترح سبيلاً آخر لاستمرار علاقته بالبتراء، عندما يقرر أن يذهب مع زهرة في الليلة المقمرة التي تشبه ليلتهما الأخيرة.. ثم يستمران على عادتهما كل شهر، لعل الليلة اليتيمة تزودهما بما يكفي للزمن الذي لا يُستعاد. تلك الليلة هي ليلة حبهما، وفي غيرها لا يستطيعان ممارسة الحب خارجها... إنها محاولة للتشبّث بالبتراء. فصارت الليالي المقمرة موعداً متكرراً طوال شهور، لم يخلفاه إلا مرة واحدة.

يغيّر أدهم عمله بعد حادثة السائح السويسري، ويتحوّل إلى بائع (بسطة). وأثناء عمله الجديد يأتيه رجل غريب لتنشأ بينهما علاقة مغايرة لنفوره من السائح السويسري، الغريب الجديد يحب البتراء، ويدعوه للعمل معه بعدما عرف أنه من البدول، وهكذا يتحول إلى العمل مع عالم الآثار الذي ينقّب عن أثر جديد فيها... ولكن ذلك لا يطول، إذ يموت ذلك الرجل، ويُدفن حسب وصيته في البتراء.. ليلة دفنه هي الليلة الوحيدة المقمرة التي أخلف أدهم موعده وزهرة مع كهف البتراء.

وتستمرّ الرواية حتى تمرّ بالليلة الأخيرة لهما، قبل اختفاء أدهم نهائياً مع فرسه: «بعد

أن اختفى أدهم، ظلّت زهرة طوال عمرها الذي قضته وحيدة في القرية السكنية، تذكر تلك الليلة، تلحّ عليها، دون أن يفلت من ذاكرتها أي من تفاصيلها. وكان جسدها على ما اعتراه من وهن، وما فعلته به أيام الوحدة الموحشة، يتدفّق بالوهج، ونفسها تموج بالألق.. كلما تذكرت» (13).

أما اختفاء أدهم أو انتحاره مع فرسه، فهو ما تقفل به الرواية. وكأنما عجز أدهم عن الاستمرار في العالم الذي وجد نفسه فيه، وأيقن أن لا معنى لحياته خارج البتراء.. وهنا تعيد الرواية الصورة الافتتاحية لها، حيث أدهم أمام صخرته وبجواره فرسه.. ثم: *«وقف أمام الشموس.. قبّلها بين عينيها، وأخذ مقودها ثم امتطاها. وكأنما أحسّت الفرس، بما يراد لهما معاً.. فانطلقت ترمح به عبر البتراء، كما لم يفعل فارس وفرس من قبل.. كانت الريح تلهو بطرف عباءته، وتصفع وجهه، إلا أن عينيه ظلّتا مفتوحتين على نهاية المدى، وأطل منهما الصقران، وراحا يرفرفان بأجنحتهما. وظل أدهم والشموس منطلقين. وما أن أسدل المساء ستارته الكثيفة على البتراء.. حتى كان أدهم والشموس يغيبان تماماً في طيّاتها الداكنة»*(14).

وسيخرج الناس للبحث عن أدهم، ولن يُعثر له على أثر، وبعد سبعة أيام وجدوا الفرس: *«كانت جثتها قد سقطت في موضع سحيق بين صخرتين شاهقتين.. وكان جسدها مختلط العظم باللحم بالدم بالتراب. أما المواضع الأخرى وراء الصخرتين، فما كان لأحد أن يقدر على بلوغها. فتُركت الفرس هناك. ولم يظهر أي أثر لأدهم سلامة البدول»* (15).

تبدّد أدهم في صخور البتراء، وكأنما اختلط بها، كأنه عاد إلى موطنه، ولم تشأ الرواية أن يعثر أحد على جثته أو أثر منه، ليظل هذا الخفاء سراً من أسرار اختفائه. أما زهرة فتعيش على ذكراه، وتسمع صوته حين يمرّ طيفه بها، وتنتهي الرواية بالصمت والوحشة المطبقة: *«بعدها ذاب الصوت في الصدى، وذاب الصدى في الصمت. وظلت زهرة مكوّرة على نفسها كجنين. في الوحشة المطبقة حولها كرحم، لا تعرف متى تخرج منه إلى الموت»* (16).

لقد اجتهدت هذه الرواية القصيرة في العبور إلى عالم (البدول) سكان البتراء الأصليين

الذين تآلفوا مع كهوفها قبل أن تتحول البتراء إلى مدينة عالمية يؤمّها السيّاح والمغامرون والرحّالة. وربما يكون عمل (جمال أبو حمدان) العمل الأدبي الوحيد الذي انتبه لهم، وإلى خساراتهم من الناحية الإنسانية، خسارتهم للبتراء كوطن أليف لهم، قبل أن يأخذه الآخرون. . ومن خلال شخصيتي (أدهم سلامه البدول) و (زهرة عزام البدول) تمكّن الكاتب من نسج رواية قصيرة تتوقف عند الأبعاد الإنسانية الرهيفة لهؤلاء البشر الذين هُجّروا قسْراً إلى نمط اجتماعي جديد، وقد استجابوا لأمر الحكومة، ولكن الاستجابة للنمط الجديد قد تكون اقتضت تضحيات أخرى باهظة وقاسية، وما مقتل (أدهم) بطل الرواية في صورة انتحار دام بين صخور البتراء وصخورها السحيقة إلا صورة من صور الفداء والتضحية الإنسانيّة مقابل الرحيل عند البتراء، وكنتيجة من نتائجه.

❖ صورة الفرس

أما الفرس التي شكلت الشخصية الثالثة المركزية، فعلامة أخرى من علامات هذه الرواية، وقد بدت صورة موازية تترجم أحوال (البدول) وتتبدّل معهم، وفقاً لتغيّر أحوالهم، الفرس (الشموس) التي تمكّن (أدهم) وحده من ترويضها، أو هي قبلت من تلقاء نفسها أن يكون فارسها، عاشت حقبتين مغايرتين. حقبة أولى فردوسية، عندما كانت فرساً حقيقية ترمح بفارسها يومياً في وادي البتراء وبين صخورها الشامخة، كان هو فارسها الوحيد، «*كان ينطلق بها، عبر صخور البتراء، والريح تلعب بعرفها وبعباءته، والاثنان لا يعبآن بكل ما يمر بهما*» (17). كانت الفرس حرة منطلقة مثل فارسها، ولم تألف أحداً غير أدهم، ثم زهرة بعد أن تصالحت معها. .

وقد ركّزت الرواية على أحوال الفرس، وقدّمت صورة دقيقة لحركاتها وسكناتها، كأنما لها لغتها الخاصة الموازية للغة الشخصيات ولسلوكها. وعندما اعتذرت لها (زهرة) لأنها حرمتها من الماء، أو لأن (أدهم) قبلَ أن يشرب ويترك فرسه عطشى: «*هزّت الفرس رأسها عدة مرات وحمحمت، فارتبكت زهرة. . إلى أن مدّت الفرس لسانها ولحست عنق زهرة. . كأنما كانت تغفر للاثنين زلّتهما في حقها*» (18).

أما يوم أن قررا الرحيل من الكهف باتجاه القرية السكنية الجديدة خارج البتراء، فإن الفرس قد تأثرت بذلك، مثلما تأثرا، وبدا لها أن تعترض على هذا التحوّل. ومن الصور التي التقطتها الرواية للفرس في إطار هذا التحوّل:

* *«إلى أن أحرنت يوماً، ورفضت أن تتحرك، وظلت مطرقة طوال النهار. وعادت إلى شراستها التي هجرتها من سنوات طوال، ورفضت أن تمكّن أدهم أو زهرة من ظهرها»* (19).

وهذه الصورة وظّفت كتقديم لمشهد الرحيل والاستعداد له، إنه اعتراض الفرس على ما يجري، كأنها مرآة لأدهم وزهرة.. يتبدّى فيها ما لا يظهران. أو ما يعمّق الأثر الوجداني العميق لما يواجهانه من تغيّر.

* *«ونهنهت الفرس ثم صمتت. ولم تدر ما تفعل برأسها، فظل يلوح، كأنها تندب»* (20).

فصورة الفرس وحمحمتها وحركتها تمثل إيقاعاً مستتراً ينظم حركة الرواية، ويعكس مختلف التحولات التي تمر فيها، فعند كل تحوّل نجد الرواية تتابع سلوكها وحركتها. لقد رفضت الفرس حمل الحاجيات القليلة خارج البتراء، ومشت منكسرة وراء أدهم وزهرة وهما يبتعدان عن البتراء، وعندما وصلا القرية الجديدة: *«وحدها الشموس، تمهلت عند مدخل القرية. توقفت، وصهلت صهلة واحدة مجرّحة»*(21).

ومع تحوّل (أدهم) للقبول القهري بمتطلبات الحياة الجديدة، ونيته للعمل في نقل السيّاح على فرسه كما يفعل الآخرون، ذكّرته (زهرة) بأمر الشموس: *«نظرت زهرة إلى الشموس، ثم تحوّلت إلى أدهم: الشموس لن تقبل أن يمتطيها غريب. أنت تعرفها. الشموس لن تقبل»* (22).

وقد قبلت الفرس التحولات الجديدة، ولكن *«لم تعد الشموس تصهل صهيلها المعهود. صارت تحمحم أحياناً كالمختنقة. وقلّما كانت ترفع رأسها»* (23)، كأنما تعكس صورتها الإحساس بالمهانة، وأثر التحول القسري الذي قبل به البدول، ولكنه خلّف جراحاً وانكسارات في نفوسهم دون أن يتمكنوا من الامتناع أو الاعتراض.

أدهم وزهرة يعرفان الفرس، ويفهمان لغتها الرمزية، إنه التفاهم الدقيق في عالم البكورة والصفاء، ليس بين الإنسان والإنسان فحسب، بل بين الإنسان والحيوان والصخور (الجماد)... الطبيعة بكل مكوناتها تتوحّد وتتفاهم، والإنسان آنذاك ليس إلا أحد عناصر إيقاعها. فأدهم أيضاً كما تصفه الرواية «*ظل يراقب تحولات الشموس، وحركاتها، وسكناتها ونظراتها، كلما ارتقى أحد ظهرها أو نزل عنه*» (24)، وتستمر هذه اللغة المشتركة، حتى يقرر الاستجابة لما تقوله: الفرس لا يركبها إلا فارسها، وهو يعرف ما تذكّره به ولكنه مغلوب على أمره، ومع ذلك فقد ربط الفرس في باحة الدار، وتحوّل إلى مهنة جديدة.

في الليلة الأخيرة للقائهما المقمر في البتراء، بدا كما لو أن الفرس تنتظر أمراً ما، وعندما كانا يستعدان للذهاب نحو البتراء تحت ضوء القمر: «*في تلك الليلة صهلت الشموس صهيلاً متصلاً. وما كانت تفعل من قبل. وما تحرك أدهم، ولا تحرّكت زهرة لمعرفة ما يجعل الشموس تصهل على هذا النحو. بل فرحا بأن عاد إليهما صوتها الذي افتقداه لزمن*» (25)، ولكن هذا الصهيل كان مؤذناً بما سيأتي، وعلى مستوى الإيقاع السردي فإنه يشكّل استباقاً مثيراً لما سيؤول إليه مصير (أدهم) و(الشموس).

هذا الصهيل الذي يمثل ارتفاعاً مباغتاً أو مفاجئاً في إيقاع الفرس، وإيقاع السرد معاً، يأتي إيذاناً بفعل ما، فعل مختلف عن كل ما سبق من رضوخ وقبول بالتغيير. وهو ما تحقق في الصباح التالي، عندما التفت إليها (أدهم) وهو الذي لم يعد يركبها أو يصطحبها منذ زمن.. «*بكّر إليها. فأطعمها وسقاها. وفكّ مقودها. فهمهمت وحمحمت بألفة ورقّة. فسار إلى جانبها نحو البتراء*» (26).

وعندما وصل إلى الصخرة المعهودة، وجلس صامتاً يتأملها «*كانت الفرس تقف صامتة قريباً منه*» (27)، كأنما تتوافق مع الإيقاع أو تعكسه، وفي نهاية الأمر «*وقف أمام الشموس.. قبّلها بين عينيها، وأخذ مقودها ثم امتطاها. وكأنما أحست الفرس، بما يُراد لهما معاً.. فانطلقت ترمح به عبر البتراء، كما لم يفعل فارس وفرس من قبل...*» (28).

لقد مثلت صورة الفرس بوصفها صورة موازية حميمة، موئلاً لإيقاع هذه الرواية

القصيرة، وهو إيقاع مرتبط بالبيئة التي تعبّر عنها، كما أنه مرتبط بالذاكرة البدوية التي تربط الفرس بفارسها، ومع حمحماتها وحركاتها يمكننا أن نعيد قراءة الرواية من جديد بإيقاع متداخل بين أدهم وزهرة والشموس، ونستعيد معهما أحوال أولئك الناس الذين أضاءوا كهوف البتراء وعايشوا صخورها الوردية. . . قبل أن يتحولوا إلى مساعدين للسيّاح أو باعة أثريّات بسطاء.

الهوامش

(1) جمال أبو حمدان، نصوص البتراء، ص 13 والتسميات النوعية (نص قصصي ـ رواية قصيرة ـ قصص) من وضع الكاتب نفسه واختياره، كما هو في هامش الصحفة 13 .

(2) المصدر نفسه، ص 13-15 .

(3) المصدر نفسه، ص . 41

(4) المصدر نفسه، ص 42 .

(5) المصدر نفسه، ص 49 .

(6) المصدر نفسه، ص 51 .

(7) المصدر نفسه، ص 52 .

(8) المصدر نفسه، ص 53 .

(9) المصدر نفسه، ص 53 .

(10) المصدر نفسه، ص56 .

(11) المصدر نفسه، ص58 .

(12) المصدر نفسه، ص 58 .

(13) المصدر نفسه، ص 70 .

(14) المصدر نفسه، ص 72 .

(15) المصدر نفسه، ص 73 .

(16) المصدر نفسه، ص 75 .

(17) المصدر نفسه، ص 41 .

(18) المصدر نفسه، ص47 .

(19) المصدر نفسه، ص48

(20) المصدر نفسه، ص 49 .

(21) المصدر نفسه، ص 53 .

(22) المصدر نفسه، ص 56 .

(23) المصدر نفسه، ص 57 .

(24) المصدر نفسه، ص 58 .

(25) المصدر نفسه، ص 69 .

(26) المصدر نفسه، ص 70 .

(27) المصدر نفسه، ص 71 .

(28) المصدر نفسه ، ص 72 .

توفيق فياض: الشيخ لافي الملك

(النوفيلا) ومبدأ تعدّد الروايات

(الشيخ لافي الملك) عنوان إحدى ثلاث (نوفيلات) ظهرت في كتاب واحد لتوفيق فياض(*)، يحمل عنوان (البهلول) وقد كتب على الغلاف تحت العنوان (ثلاث قصص) فالمصطلح المختار هنا من المؤلف هو مصطلح (قصة) دون إتباعها بصفة مرتبطة بالطول: قصيرة/ طويلة وقد أكد المؤلف هذه التسمية عندما وضع عبارات ترتيبية تسبق عنوان كل قصة عند ورودها في الكتاب، وهكذا يمكننا قراءتها بالترتيب التالي:

ـ القصة الأولى: الشيخ لافي الملك (ص7-44) مجموع صفحاتها (37)صفحة في حوالي 9000 كلمة.

* توفيق فياض: روائي وقاص فلسطيني، بدأ تجربته في الأرض المحتلة، ثم استقرّ في تونس وما زال مقيماً فيها إلى اليوم. من أعماله:

ـ المشوهون، رواية، الأرض المحتلة، حيفا، 1964.

ـ بيت الجنون، مسرحية، الأرض المحتلة، 1965.

ـ الشارع الأصفر، قصص قصيرة، الأرض المحتلة، 1968.

ـ المجموعة 778، قصص قصيرة، بيروت، 1974.

ـ حبيبتي ميليشيا، قصص قصيرة، بيروت، 1976.

ـ البهلول، ثلاث قصص، بيروت، 1978.

ـ وادي الحوارث، رواية، بيروت، 1994.

ـ القصة الثانية : أبو جابر الخليلي (ص47ـ90) ومجموع صفحاتها (43) صفحة في حوالي 10000 كلمة .

ـ القصة الثالثة : البهلول (ص93-114) ومجموع صفحاتها (21) صفحة في حوالي 5000 كلمة .

وبمراجعة سجلّ أعمال «توفيق فياض» نلاحظ أنه كتب الرواية، وسمّاها باسمها، كما كتب القصة القصيرة وأطلق عليها تسميتها الواضحة، وفي عمله ـ البهلول ـ يغدو لكلمة (قصة) منفردة معنى (النوفيلا) أو الرواية القصيرة. وهذا يعني ضمنياً تمييز الكاتب لهذا النوع عن غيره من الأنواع المجاورة وأنه مختلف عن الرواية وعن القصة القصيرة معاً. والأمر الآخر المميز أنه جمع في كتاب واحد ثلاثة أعمال تنتمي لنوع واحد، ولم يجمع بين النوفيلا والقصة القصيرة كما فعل كتّاب آخرون. وهو مؤشر آخر على التمييز من موقع الكاتب ونظرته إلى الأنواع الأدبية المتجاورة.

وسنختار أولى هذه القصص وهي التي حملت عنوان (الشيخ لافي الملك) كخيار تحليلي دون أن يعني ذلك أنها تنفرد بسمات خاصة أو مغايرة للعملين الآخرين، فالأعمال الثلاثة جميعها من نوع (النوفيلا) وتصلح أن تتخذ نماذج لهذا النوع المميز:

ويمكن القول بوضوح أن هذه الرواية القصيرة المكتوبة كما يبدو في عقد السبعينات، تنتمي إلى القصّ الواقعي الذي تتضح فيه معالم المرجعية ودرجات الانتماء إلى الواقع، وكيفية التحاور معه وتأمل علاقاته، وهي مثال على (النوفيلا) عندما ترتبط أيضاً بالقضية الفلسطينية ارتباطاً وثيقاً وصريحاً، وتركّز على شخصية واحدة، فتكون بؤرة للعالم السردي الذي ينفتح على أحوال وطبقات من الأحداث المكثفة المرتبطة بفلسطين وأحوالها.

أما الحقبة التي تختارها هذه الرواية القصيرة من بين حقب فلسطين، فتمتد من مرحلة الحكم التركي أو العثماني (في مراحله الأخيرة) وتدخل إلى مرحلة الانتداب (الاستعمار) البريطاني وتشير إلى بدايات الهجرة اليهودية. والاستيطان الصهيوني في فلسطين، عندما سهّل البريطانيون للوكالة اليهودية تنفيذ مخططاتها. وهذا يعني أن المرحلة الزمنية مرحلة طويلة، وأن المحور الأساس مرتبط بجذور الصراع في فلسطين، وخروجها من احتلال

إلى احتلال، حتى أفضى بها ذلك إلى الاحتلال الأخير الذي لم يزل قائماً. وهو ما اكتفت الرواية القصيرة بالإيماء إليه من ناحية بداياته وجذوره الأولى، ثم استكمله الكاتب في روايات وأعمال لاحقة ركّزت على الاحتلال الصهيوني، وأوضاع المواطنين الفلسطينيين تحت الاحتلال.

وإذا كانت الرواية القصيرة تتميّز بالكيفية التي يقدم فيها الكاتب عمله، أو الطريقة السردية التي يتحكم فيها الراوي بمادته، فإن توفيق فياض قد أسند مهمة السرد إلى (راوٍ محايد)، ليس عليماً وليس مشاركاً في الأحداث، ولكنه يتظاهر بالحياد والاعتماد على جملة روايات متعددة تشيع في القرية (قرية البارد ـ جبال جنين) حول شخصية (الشيخ لافي الملك) بعد اختفائه. فالحكاية مكتملة منذ البداية، وكل شيء تم وانقضى، والمعوّل عليه هو هذه الروايات المتعددة التي يتناقلها الناس مشافهة في أحاديثهم وتعاليلهم بعدما صارت أخبار الشيخ لافي مادة للحديث والسمر. ومن هذه الناحية، يبرز دور الرواية الشعبية، وكيفية نموّها وتطوّرها، وآليات سردها وتناقلها. الراوي المحايد يأخذ مهمة الباحث عن الحقيقة والراغب في تجميع أطراف الحكاية، وأنها ليست مكتوبة أو موثقة، فأمامه روايات وأحاديث ينسبها إلى أصحابها وكأنه يقول أن (العهدة على الراوي) وأن لا ذنب له في زيادتها أو نقصانها أو تناقضها، إذ هي تظل وفية لمصادرها الشفوية، ولأحوال تناقلها بين الناس وبين أهل القرية الذين عرفوا (الشيخ لافي الملك) أو سمعوا به.

تبدأ هذه الرواية القصيرة بالفقرة الافتتاحية التي توجه السرد لاحقاً، عندما يظل متركزاً حول شخصية واحدة، ومن خلالها يضاء المحيط السياسي والاجتماعي، في قرية واحدة من قرى فلسطين.

> *«اختلفت الروايات في قرية البارد حول اختفاء الشيخ لافي الملك، ولا زالت تختلف والذي يعرف البارد، هذه القرية الصغيرة التي يخالها المرء كلما نظر إليها، إنها تكاد تقفز من أعلى قمة في جبال جنين، إلى قلب مرج ابن عامر مباشرة في الشرق، أو إلى البحر في الغرب، فإنه لا يستغرب ذلك إطلاقاً، إذ أن هذه الظاهرة هي ميزة تلازمها منذ عمر الشيخ لافي الملك نفسه، بل وقبل أن يولد فيها، وقبل أن يختفي»*(1).

الجملة الأولى جملة هامة (سردياً)، وهي تجمع إلى جانب وضوحها أموراً أساسية :

ـ **اختلاف الروايات** : وهذا يهيئنا إلى عدم انتظار رواية قاطعة واحدة، أو متابعة أخبار متفق حولها .

ـ **تحديد مكاني (قرية البارد)** : قرية فلسطينية تعرف بها الفقرة نفسها تعريفاً شديد الإيجاز (الوصف الملخّص) .

ـ **الاختفاء (فعل تشويق)** : الاختفاء ليس موتاً وليس نهاية واضحة، بل هو من تلك الأفعال التي تولّد الجاذبية .

ـ **الشيخ لافي الملك (الشخصية)** : لاحظ الاسم المكون من ألقاب (الشيخ ـ الملك) وبينهما اسم (لافي) اسم قروي يستقيم مع البيئة المكانية التي حددها المفتتح السردي .

وإذا كان حضور الراوي يبدو ضمنياً لصالح راو محايد ينقل (روايات) وليس له رواية من بينها، فإن (المروي له) أيضاً يظهر من خلال بعضِ الإشارات :

ـ «والذي يعرف البارد، . . . »

ـ و«لكي يعرف أحد كم كان عمر الملك حين اختفى»

ـ «أما إذا أراد معرفة ذلك من حسن المعتوه. . . »

فهذه العبارات الواردة في الصفحة الأولى مثال على علاقة الراوي بالمروي له، وحضور الاثنين معاً في رواية قصيرة تعتمد مبدأ تعدد الروايات، دون دمجها في رواية واحدة مستقيمة، بل من جماع التعدد تنشأ الرواية القصيرة بالمعنى النوعي، حتى ليبدو هذا التعدد مطلباً من مطالبها، وجزءاً أساسياً من جاذبية الشخصية المحورية، شخصية (الشيخ لافي الملك). وستظل تلك الروايات مفتوحة على الاحتمالات دون أن يحسم الراوي المحايد الرأي فيها، قد يرجح اعتماداً على مصادره، لكنه لا يتبنى واحدة منها بعينها .

الفضاء الزماني يمكن أن نلاحظه بوضوح في إشارة الراوي إلى أن من يريد تدقيق الأخبار حول الشيخ لافي، فإنه محتاج إلى أن يراجع :

«وبعين المؤرخ الباحث، تاريخ الأتراك في فلسطين، والاستيطان

الصهيوني، في الخمسين عاماً الأخيرة ما قبل (السفر برلك) وأسماء السلاطين والولاة وقادة الجيوش والباشوات الفلسطينيين، وبالتحديد في قضاء مدينة جنين، ومن ثم وقائع الحرب العالمية الأولى (والسفر برلك) واحتلال الإنجليز لفلسطين، ناهيك عن سنوات القحط، والثلج، والكوليرا، والجدري، والمشانق التي حلّت بفلسطين، مما يجعل البحث في هذه الحالة مستحيلاً، بعد أن نكون قد سلّمنا سلفاً، نزولاً عند رغبة حسن المعتوه، أن الشيخ لافي الملك، لا يزال يحارب الباشوات والإنجليز واليهود في الجبال. ولا بد أن يعود يوماً بعد أن يهزم الأعداء وينتصر»(2).

المدى الزمني مدى روائي ممتد، وهو يطلّ على أحوال اضطراب وحروب وتحوّل، ولكن من طبيعة الرواية القصيرة، أنها تتّسع للمادة الروائية، ولكنها تعمل على اختزالها، والاكتفاء منها بما يكفي لإقامة معمارها، دون أن تمضي مع الزمن ومع العناصر الأخرى خطوة خطوة، وما الإطلالة على العالم المكتمل رغم غموضه، إلا تهيئة لفرصة تشكّل العمل ضمن هذا النوع، ليس بنيّة روائية مطوّلة أو معقّدة.

وإذا كان المدى الزمني الذي ألمح إليه الراوي يبدو مفتوحاً من نهايته، وأن الاختفاء مستمرّ ولكن الانتظار أيضاً مستمرّ، فإنه سيورد رواية عن بداية الشيخ لافي، فيجعلها بداية مفتوحة، كما لو كان شخصية سرمدية مرتبطة بخلود المعنى المقترن بها، معنى النضال والمواجهة للأتراك وللإنجليز ولليهود وللباشوات.

تأتي الإشارة إلى ذلك عند الحديث عن عُمْر الشيخ لافي:

«فالرواية شبه المتفق عليها، وهذا أمر غريب عند أهل البارد، هي أن عمره كان من عمر أقدم بيت في القرية (. . . . .) ولكن متى بُني هذا البيت، وهذا العقد الكبير الذي يتوسط القرية تماماً، هذا أيضاً، لا يزال مدار اختلاف حتى الآن»(3).

الاتفاق هنا على قِدَم الشيخ لافي، وارتباطه بجذور القرية وبيتها المركزي، أو العقد

الذي يتوسّطها، أما اختلاف الروايات حول بناء البيت وأصل حكايته، فتأخذ عدة اجتهادات وروايات :

*رواية الشيخ عبد الحميد الحمد (أكبر أهالي البارد سناً بعد حسن المعتوه) وهذا يعني أنه من جيل تال لجيل الشيخ لافي، يروي الشيخ عبد الحميد عن أبيه، أنه روى له مشاركته في بناء العقد قبل زواجه من أمه صبحية. وهذا يعني أنه بُني أيام الشيخ لافي.

ولكن يجري التشكيك في هذه الرواية من خلال تدخل (حسنية بنت خديجة الحمد) المطلقة الثانية للشيخ، عندما ينقل عنها رأيها بأن الشيخ قد خرف تماماً وفقد عقله (ولذلك لا يعوّل على روايته الأقرب زمناً).

* حسنية نفسها لها روايتها، عن أمها (وأمها خديجة لها حضور لافت مع الشيخ لافي في تتمة الحكاية)، وتشير الرواية إلى أن خديجة شاركت في بناء العقد، بينما كان الشيخ لافي في عز شبابه، هارباً من جند الأتراك بين الجبال. (لاحظ أن روايتها تتفق زمناً مع الرواية الأولى، ولا تنفيها).

* الرأي السائد في القرية هو رأي الدراويش الذين يجعلون قيام البيت أبعد زمناً من زمن الشيخ لافي وزمن جدّه. وروايتهم مختلطة بالخيال، من تلك الروايات اللامعقولة المرتبطة باعتقادات «الدراويش» فالبيت وفق هذه الرواية :

> *«كان قائماً قبل أن تكون هناك قرية اسمها البارد. . . . (وأنه) كان لأحد أولياء الله، الذي اعتصم في قمة هذا الجبل الحصين، أيام غزا الإفرنج فلسطين، قبل مئات السنين، وكان آنذاك يسمّى الجبل البارد، لشدّة برده وصقيعه، حتى في عزّ الصيف، حيث ظل يحاربهم من فوق بغلة تشبه البراق إلى أن استشهد فوق ظهرها، ولا يزال قبره موجوداً تحت قبّة العقد»* (4).

الروايات هنا تشير إلى الرسوخ والقدم، وإلى الغزو المتكرر الذي تعرضت له فلسطين، لكنها ظلّت بينما رحل الغازي. . . المكان هنا له ذاكرة تستمدّ منها الشخصيات ثقتها وثباتها، ومن منظور سردي ترد الروايات حول البيت سريعة موجزة، ولا تزيد عن

صفحتين، إنها إضاءة خاطفة لذاكرة المكان، وليست سرداً مطولاً بقصد بناء رواية [مكانية]، وهو ما يستقيم مع التركيز على الشخصية، وأما ما حولها فيُكتفى منه بما يعمّق الدلالة المرادة.

يلجأ الكاتب إلى مبدأ الفواصل التي تشيع نوعاً من التقسيم (باستخدام علامة النجمة ***) وهو مبدأ شائع في الكتابة السردية، ولكنه ألصق كما يبدو بالرواية القصيرة، لحاجتها الشديدة إلى الاختزال والتكثيف، وتحقيق نقلات زمانية ومكانية متسارعة. هذه الوقفات تسمح باجتياز قفزات سردية، عبر التنقل بين ذرى وبؤر حيوية، وتجاوز الفراغات التي تفصلها. . .

ـ لافي الحمد وألقابه:

البؤرة الأخرى بعد بؤرة البيت وسيرته، ترتبط بتفسير موجز لألقاب (لافي الحمد) الذي صار اسمه: الشيخ لافي الملك، ويرد الإخبار عن ذلك بتمهيد يذكّرنا بالطريقة التي اختارها الكاتب من ناحية تعدد الروايات وإسنادها إلى مصادرها:

«*أما لماذا لقّب لافي الحمد، بالشيخ، ومن ثم بالملك، فهي الرواية الوحيدة التي لا تختلف الروايات فيها، وإن كانت سيرته قبل أن يصبح ملكاً، تختلف وفقاً لاختلاف الرواة*»(5).

ترد الإشارة إلى مولده (بعيداً عن الأسطرة) مرتبطة بطريقة التأريخ الشعبي، عبر اقترانها بأحداث كبرى أو مؤثرة على الجماعة، فكانت سنة ميلاده موافقة لـ

«*سنة المحل الكبير أيام غزا الجراد فلسطين، وفي نفس السنة التي نقل فيها السلطان عبد الحميد الولاية من الشام إلى بيروت*»(6).

ثم تمر الرواية سريعاً على أحوال مصادرة الأراضي وتطويبها لبعض العائلات أو الشخصيات الموالية للأتراك من الإقطاعيين والأفندية، وحرمان الفلاحين أصحاب الأرض منها، والد لافي يقضي شهيداً دفاعاً عن أرضه في هذه الظروف، وينشأ لافي طفلاً يتيماً على ذكرى الأب والأرض.

الأمر الآخر يرتبط بنشأته الدينية في زاوية للدراويش (المتصوّفة) وتقدّمه منذ صغره في

طقوس الذكر، مما أهّله لحمل لقب (الشيخ) مبكراً، ووفق مبادئ «السرد التلخيصي» يصل بنا الراوي إلى بلوغ لافي سن السادسة عشرة

«*وما أن بلغ الشيخ لافي السادسة عشرة من عمره حتى كان شيخ الشباب وسيد من غاب وجاب . . . واسمه وين ما طبّ يسبقه*»(7).

الحقبة الزمنية من الميلاد حتى سن السادسة عشرة، تروى في صفحتين، وتتبع بالفواصل (***) ليبدأ السرد بعدها بسن التاسعة عشرة، مما يعني القفز على ثلاث سنوات، والانتقال إلى ذروة سردية أخرى، تأخذ نصيب خمس صفحات تقريباً قبل أن تُختم بإشارات النجمات الثلاث التي استخدمها الكاتب كعلامات ترقيمية تساعد على التجزئة واختصار المراحل.

في قسم سن التاسعة عشرة يمرّر لنا الراوي عدة أخبار وأحوال مرتبطة بالشيخ لافي الملك :

* محبته لخديجة بنت حليمة البرمكية ، وتمرّر عبر اعتقادات أسطورية تجعلها ساحرة أو مرتبطة بالجان وفق المتخيل الشعبي .

*صداقته لحسن (المعتوه) قبل وبعد أن يصبح كذلك، وما أصاب حسن ليس بعيداً عن علاقة لافي بخديجة .

* مداهمة القرية والقبض على الشيخ لافي، والاستعداد لإعدامه بأمر من الحاكم التركي، ثم إنقاذه من الشنق بشكل عجائبي، بعدما دقّ الدراويش نوبتهم، وصاحت خديجة صيحتها المخيفة، أمّا الحاكم التركي فأصابه الاختناق مما دفعه لقطع حبل المشنقة والتراجع عن إعدام الشيخ لافي (صورة مطوّرة عن الكرامات، وما يعلق بالشخصية من معتقدات شعبية ذات طبيعة مقدسة).

وننتقل بعد الفاصل المنجم إلى أحوال جديدة: الشيخ لافي يُسجن في سجن عكا بضعة أشهر، ثم يقاد للعسكرية، ويشحن مع مئات الشاب إلى جبال اليمن، ولكن لافي يشق عصا الطاعة، ويفرّ إلى معسكر الثوار اليمنيين الذين جُلب لمقاتلتهم، وهكذا يقاتل

إلى جانبهم، وتنقل الروايات بعض ما علق بتجربته اليمنية، قبل أن تلخّص عودته من جديد إلى قرية البارد وجنين ومرج ابن عامر، ليواصل نضاله ضد الأتراك، وضد حافظ باشا (الإقطاعي/ المعاون والموالي للأتراك).

يواجه الشيخ لافي رسول حافظ باشا، ثم يهينه إهانة شديدة بقصّ شاربه، وهو الذي جاء محمّلاً برسائل التهديد، مما يغضب حافظ باشا ويدفعه لمهاجمة القرية برجاله المسلحين، ولكنهم يفرّون عندما يغير الشيخ لافي عليهم، فيقوم بتوزيع (الغنائم) على أهل القرية الذين شاركوا في ردّ الغارة.

ومعنى ذلك تأزم الصراع واشتداده بين الطرفين، مما يضيء فصلاً من فصول أحوال فلسطين أواخر الحقبة العثمانية، مع الانتباه إلى اختلاف الموقف بين طبقة الميسورين والإقطاعيين مقابل الفلاحين والفقراء أمثال الشيخ لافي الذي لم يكن يملك زيتونة ولا أرضاً بعدما صودرت الأرض منذ زمن والده. تأتي إمدادات تركية لحافظ باشا فيلجأ الشيخ لافي ورجاله إلى الجبال، مستعدين للإغارة على أملاك الإقطاعيين، وعلى قوافل الجنود الأتراك كلما سنحت لهم الفرصة.

وننتقل أيضاً إلى زمن لاحق يتداخل مع هذه الأحوال، بقيام الحرب العالمية الأولى وتأثيراتها على فلسطين، وما صاحبها ونشأ عنها من مجاعة وأمراض وتجنيد الشباب الفلسطيني للمحاربة ضمن الجيش التركي.

الشيخ لافي نفسه يُصاب الجدري، وكذلك خديجة بنت حليمة البرمكية التي ظلّت تزوره في الجبل، وبشهادة حسن المعتوه أنها أسلمت الروح على ذراعه وقد كست التآليل وجهها وعينيها.

من الأتراك إلى الإنجليز الذين احتلّ جيشهم فلسطين، ثم تواطأوا مع اليهود لتقويتهم وتمهيد السبل أمامهم لاحتلال آخر. وهكذا يبدأ الشيخ لافي مواجهة جديدة مع الإنجليز وأعوانهم، وقد أعلن نفسه ملكاً، وأصدر فرمانات بإعدام من يبيع أرضه أو يتعاون مع الإنجليز، واتخذ راية «حمراء» تشبه راية «البلاشفة» رافضاً الراية الخضراء المسالمة.

وتشير الرواية إلى تواطؤ الباشوات والأفندية مع الاحتلال الإنجليزي طلباً لمصالحهم،

تماماً كما كانوا أيام الحكم التركي، مما جعلهم هدفاً للشيخ لافي الملك وأعوانه.

ينتهي الأمر بغارة تشارك فيها الطائرات التي تشاهد لأول مرة، فلا تجدي المواجهة معها، أما الشيخ لافي الملك فلا يعثر له على خبر بعدها، إنه يختفي مثل تلك الشخصيات المحاطة بالمهابة والقدسية، إنه لا يموت، بل يغيب ويختفي ولا يُعثر له بعدها على خبر. وإذ كانت الغارة الشديدة تعني مقتله مع رجاله في الجبل، فإنّ الوعي المتعاطف لا يسمح إلا باختفاء الأبطال وإمكانية عودتهم مجدداً.

تنتهي الرواية، كما بدأت، بالتأكيد من جديد على اختلاف الروايات منذ ذلك اليوم:

«*حول اختفاء الشيخ لافي الملك، ولا زالت تختلف. إلا أن حسن المعتوه كان الوحيد الذي ظل ينتظره، وكان الصيف يمر خلف الصيف، والشتاء خلف الشتاء، والشيخ لافي الملك [يا حسرتي عليه ما رجع ولا هلّت طلّعته]. فغاضت الضحكة على شفتيه، وهجر (تنكته)، حتى أن أحداً لم يعد يسمع في قرية البارد [بها لليل دقّها، لا لطهور ولا لسحور] كأيام زمان. وكان كلما شاع في القرى خبر، عن هجوم على الإنجليز أو (الكُبّانيات) اليهودية في جبال فلسطين وسهولها بعد ذلك، كان حسن المعتوه يحمل البيرق الأحمر القديم، وتنكته، ويصعد في اتجاه قمة الجبل (.......)*

كان يسمع في الليل بعد كل معركة، صهيل فرس جامح، تمر كالريح في أزقة البارد، فيهبّ من نومه صارخاً (حيّ) وينطلق في الأزقة وهو يقرع (تنكته) مبشّراً بأعلى صوته [يا ناس الشيخ لافي عاد.. وعُقْصة أمّي الملك عاد]»(8).

تنتهي هذه الرواية القصيرة، ممتنعة عن إعلان موت بطلها، استجابة لرغبة الوعي الشعبي بإحياء أبطاله وتعلقه بهم، والتلذذ بانتظارهم حتى لو كان الانتظار ضرباً من انتظار الوهم وانتظار (ما لا يجيء). ويمكننا أن نفهم أمراً آخر من الحياة الممتدة، من رفض الاعتراف بموت البطل، وهو ما يتمثّل في المعاني التي كرّس الشيخ لافي نفسه من أجلها، النضال ومواجهة الاحتلال، والحدب على الفلاحين والمناضلين، العدالة في توزيع الثروة

عليهم، وكل اللمسات (الاشتراكية) التي ميّزت (الشيخ) برايته الحمراء. .

ويمكننا أن نشير ولو على سبيل التكرار إلى بعض المعالم التي ميّزت هذه الرواية القصيرة، ومن خلال ذلك سنحاول تثبيت ما نراه مميزاً لها عن الفنون السردية المجاورة:

* يروي هذا العمل قصة تمتد من الميلاد إلى الغياب، حياة كاملة للشيخ/ القائد/ الثائر، وتلمّ بكثير من الأحوال المحيطة به وبقريته ومحيطه. كما تلمّ بمجمل الصراعات والاحتلالات التي تعرضت لها فلسطين خلال أواخر القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، ويمرّ في الرواية شخصيات كثيرة، حتى لو لم يكن لها بروز شخصية (الشيخ لافي الملك). . . وهو جوّ يجاوز بصورة حاسمة ما تحتمله القصة القصيرة ذات النظرة الجانبية الجزئية؛ إنه جوّ روائي في جملة صراعاته وتشابكاته، وفي تطاول زمنه وتعدد محتواه. ولكن ما الذي جعل منه رواية قصيرة (Novella) وليس رواية (Novell)؟؟

نعيد الأمر في ضوء القراءة الداخلية للنص إلى التقنية وليس المحتوى، أو ما سميناه بالسرد التلخيصي، مما يُستخدم في الرواية وفنون السرد بصفة عامة، ولكنه يغدو شرطاً لازماً في حالة الرواية القصيرة، لأنه أحد سبل (ضغط المادة الروائية) واختزالها، عبر إحداث قفزات سردية، بتجاوز أزمنة وتفاصيل وحوادث لا تتسع لها. وقد لاحظنا في تحليلنا أن الكاتب اعتمد مبدأ التلخيص من خلال اختيار ذُرى معينة، والاكتفاء بها دون سواها، وعدم التوجه لسرد التفاصيل المنظمة على ترتيب الزمان. .

* يختلط في هذه الرواية القصيرة الجوّ الشعبي، بمافيه من وعي وثقافة (ريفية) بوعي أيدولوجي (اشتراكي- طبقي) ويتم صياغة الوعي الأول إلى حد كبير اعتماداً على الوعي الثاني، ولكن دون أن يغدو التناول الأيدولوجي مصنوعاً أو فائضاً عن حاجة الرواية. .
وربما في ضوء ذلك نفهم الجمع بين الدروشة والثورة في إهاب واحد، والتأريخ لحالة خاصة من «التصوف» على الطريقة الفلسطينية، طريقة (الشيخ لافي الملك) الذي لم يكتف بالزاوية التي نشأ فيها، ولم تمنعه (الدروشة) من إعلان الثورة وقيادتها، بل إن الزاويةَ التي رسمت الرواية بعض ملامحها بدت زاويةً من زوايا الثورة أكثر منها زاوية دروشة وحلقات ذكر مفصولة عن محيطها وعصرها. وكل ذلك يجعل من حركة الواقع

الفلسطيني مؤثراً أساسياً في صياغة الوعي الديني في ذلك المجتمع، ويمنحه صبغة خاصة وهوية مختلفة عمّا يرتبط بالدروشة والزوايا الصوفية من انفصال عن حركة الواقع واضطراباته.

* حافظت الرواية امتداداً للسمة الشعبية فيها على معالم من اللهجة الفلسطينية، من خلال الاستخدام الجزئي لجمل وعبارات ومفردات من تلك المحكية، مما يعد اقتراباً حميماً من الشخصية الفلسطينية ومن عالم الريف والقرية، ليس من خلال استيعاب الأجواء والمناخات بصفة إجمالية، بل على مستوى الإفادة من اللغة / اللهجة واستحضار عبارات وجمل وفقرات قصيرة منها، ظلت تتردد في الرواية من بدايتها حتى نهايتها.

خلّفت هذه التقنية ظلالاً من الطابع الواقعي القريب من الشخصيات الريفية ومن حركتها ومنطقها دون مواربة، وفي تلك الجمل تسربّت الثقافة الشعبية بمادتها وحكمتها وأميّتها واضحة ساطعة، وكل ذلك يجعل من هذه الرواية عملاً فيه معالم (تسجيلية) و (توثيقية) تحفظ لغة محكية أكلتها المنافي، وتعرضت لاحقاً لتغييرات شاملة بسبب العالم الجديد الذي اغترب فيه الفلسطينيون وتعايشوا معه بعد النكبة. استعادة اللغة، صورة من صور استعادة الوطن، وأحد الخيارات التي لجأ إليها الكاتب الفلسطيني ليظل قريباً من شعبه ومن العالم الذي يعبّر عنه.

من أمثلة ذلك ما أورده الراوي عن حسن العبدالله والد لافي عندما حمل

«عود المحراث وعصمليّته وساق فدّانه وهوّد عالموارس بحذا سيل المقطع وولاد عمه بظهره وقال: إن كان في بدار (. . . . .) و (. . . . .) رجال يلحقوني ويخبْطو فيها، وانا بوك يا لافي»(9).

وفي موضع آخر، حافظت لنا الرواية على الأغنية الشعبية التي واجه بها أهالي القرية حافظ باشا، في إشارة إلى ارتباط الغناء بحاجة الناس وأوضاع الريف، وتقول سطور هذه الأغنية:

حافظ باشا يا تركي
زيتون البارْد مشْ تركه

حافظ باشا يا وضيع

أرض البارد مشْ للبيع(10)

وأحياناً تختلط هذه المحكية، بأفعال وممارسات شعبية تعمّق المناخ الشعبي، وتجعل منه مكوناً مميزاً في هذه الرواية القصيرة المحكمة. وعلى سبيل المثال، تصوّر الرواية تلقّي حسنية بنت خديجة لخبر إغارة الطائرات على الشيخ لافي ورفاقه:

«*فلم تنتظر حسنية بنت خديجة والتي كانت لا تزال صبية صغيرة بعد، حتى تتحقق من الخبر، فحلّت شعرها وقدّت ثوبها وصرخت مولولة: يا شحار خدّك يا حسنية بعدك يا لافي. وتعالت صرخات النسوة اللواتي سمعن ورأين حسنية تصرخ وتلطم خدودها*»(11).

فهنا تختلط الحركة واللغة لأداء طقس الندب والتعبير عن الفقْد، وهو ما نجد له أمثلة كثيرة في هذه الرواية القصيرة ذات النفس النضالي/ الواقعي/ الشعبي.

* اعتنى الكاتب عناية مركّزة باختيار أسماء الشخصيات، فهي أسماء وفية لمرجعيتها الشعبية، وإذا كان الاسم هوية لصاحبه، فإن الأسماء التي أطلقها الكاتب على شخصياته شديدة الدلالة على عالم الريف، وعلى طريقة التسمية الريفية، ومن الأسماء الواردة في هذا العمل:

- حسن (المعتوه) لاحظ ارتباط الاسم بلقب، ومع ذلك فإن للمعتوه شأناً كبيراً في قريته.

- عبد الحميد الحمد.

- الشيخ المبروك محمود الحمد وهو ابن الشيخ المبروك أحمد الحمد.

- خديجة بنت حليمة البرمكية.

- حافظ باشا (اللقب وارتباطه بالدلالة الطبقية) والاسم (حافظ) المغاير لأسماء القرويين.

تنتهي أغلب الأسماء بلقب (الحمد) لأننا في قرية يرتبط أهلها بصلات قربى، والأسماء أقرب للموروث ولما عُبّد وحُمّد، مما يشيع عادة في البيئات الريفية أكثر من

غيرها، كذلك نلتفت إلى النسبة إلى الأم في حالة خديجة وابنتها حسنية بنت خديجة، وهو أمر موجود في البيئة الريفية حتى في نسبة الذكور، خصوصاً إذا كانت الأم ذات حضور ونباهة في مجتمعها.

* تدين هذه الرواية القصيرة الوعي الزائف للبرجوازية الفلسطينية، وللإقطاع والعائلات الميسورة، التي ظلّت غافلة عما يدبّر للوطن، فتواطأت مع الاحتلال مرة بعد مرة، ومالأت الأتراك ثم الإنجليز.. ووفق منظور الرواية، فإن الفلاحين والفقراء الأقرب للأمية هم الذين نهضوا للدفاع عن وطنهم وأرضهم، فواجهوا المحتل، كما واجهوا (الباشوات، والأفندية) والإقطاعيين الذين حاولوا المحافظة على ثرواتهم وامتيازاتهم، بل تذهب الرواية أبعد من ذلك حين تسمّي صراحة دون مواربة العائلات الإقطاعية التي تواطأت مع المحتلين، ولم تنخرط آنذاك في النضال الشعبي، بل كانت أدوات في أيدي قوى الاحتلال، وخصوصاً في محيط جنين ومرج ابن عامر.. وإذا كان التعميم على مستوى عائلات كاملة أمراً قد يجانب الصواب، وهو مما لا نوافق الكاتب عليه، فإن مجمل ما ذهب إليه - سردياً - يتوافق مع شهادات أخرى [12] تؤكد أن الإقطاع والبرجوازية الفلسطينية لم تستيقظ إلا متأخرة جداً على إثر زلزال نكبة 1948، أي بعد أن (وقع الفاس في الراس) كما يقول المثل الشعبي، وبعد أن فقدت الطبقة الإقطاعية امتيازاتها، وتكشفت لها الحقيقة المرّة، وهُجّرت كما هُجّر الفلاحون والفقراء.. حين ذاك فقط، تفككت تلك الطبقة، وبدأ الوعي المغاير المنكوب يفرض نفسه.

الهوامش

(1) توفيق فياض، البهلول ـ ثلاث قصص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978، ص 7 .

(2) المصدر نفسه، ص 8 .

(3) المصدر نفسه ، ص 8 .

(4) المصدر نفسه، ص 9 .

(5) المصدر نفسه، ص 10 .

(6) المصدر نفسه ، ص 10 .

(7) المصدر نفسه ، ص 12 .

(8) المصدر نفسه، ص43 .

(9) المصدر نفسه، ص 11 .

(10) المصدر نفسه ، ص21 .

(11) المصدر نفسه، ص 22 .

(12) هشام شرابي في سيرته وذكرياته (الجمر والرماد) أشار مراراً إلى هذه الفكرة، وإلى انفصال الطبقة التي ينتمي إليها عن هموم الشعب أو العامة . ولم تهتز تلك الطبقة وتتصدّع (وتتناضل) إلاّ بعد الزلزال المدمّر عام 1948 .

مؤنس الرزّاز : ليلة عسل

بلاغة السخرية في الرواية القصيرة

تجربة الكاتب الراحل مـؤنس الرزّاز (*) (1950-2002) تجربة سـردية غنيـة، ومـا تزال تنتظر قراءات كثيرة للإحاطة بعالمها المتنوّع والمتشابك. وحين نراجع هذه التجربة اليوم من منظور «النوع السردي» نلاحظ أنّها بدأت بعملين صنّفا ضمن نوع القصّة القصيرة، وسبقها عمل مبكّر من النصوص يحمل عنواناً دالاً هو (مدّ اللسان الصغير في وجه العالم الكبير) وأتبعه بـ:

* مؤنس الرزّاز(1950-2002): روائي وكاتب راحل، يعدّ من المجدّدين في السرد العربي الحديث، في إطار التجريب الروائي في عقديّ الثمانينات والتسعينات. تنقّل بين عمّان ودمشق وبيروت وبغداد، قبل أن يستقر في عمّان، وفيها كتب أبرز أعماله وإبداعاته. كتب المقالة الصحفية اليومية، وعمل مستشاراً لوزير الثقافة ورئيساً لتحرير مجلة (أفكار)، كما ترأس رابطة الكتّاب الأردنيين في النصف الأول من التسعينات.

له إثنا عشر كتاباً مما نشر تحت نوع (الرواية) هي: أحياء في البحر الميّت 1982، متاهة الأعراب في ناطحـــات السراب 1986، اعترافات كاتم صوت 1986، جمعـة القفاري - يومـيات نكرة 1991، الذاكرة المستباحة وقبعتان لرأس واحد 1991، الشظايا والفسيفساء 1994، مذّكرات ديناصور 1994، فاصلة في آخر السطر 1995، سلطان النوم وزرقاء اليمامة 1997، عصابة الوردة الدامية 1997، حين تستيقظ الأحلام 1998، ليلة عسل 2000. وقبل هذه الأعمال نشر كتابين قصصين هما: البحر من ورائكم 1976، والنمرود 1980، وقبلهما نشر كتاباً من النصوص بعنوان: مدّ اللسان الصغير في وجه العالم الكبير.

قبل رحيله بدأ بكتابة سيرة جوّانية اعترافية، نشر منها فصولاً قصيرة في مجلة (أفكار)، ولم تظهر بصورتها المكتملة أو المنجزة في كتاب مستقلّ.

ـ البحر من ورائكم ، بغداد، 1976 .

ـ النمرود، بيروت، 1980 .

وعندما نقرأ قصص مؤنس الرزّاز سنلاحظ ذلك المدى المتداخل المعقّد الذي يشقى الكاتب في التعبير عنه ، وإذا كان النقد ما زال يقبل الإشارة إلى (المضامين)، فإنّ (مضامين) مؤنس آنذاك مضامين روائية ، أو أنّها أعقد من أن يتّسع لها نوع القصة القصيرة ، ذلك الفن المرتبط باللحظة لا بالديمومة . . ويبدو أنّ هذا الضغط أو التعارض بين نوع شديد القصر والاختزال ومضامين عريضة متشابكة هو ما أدّى إلى بروز ظاهرة (القصة القصيرة «الطويلة») في كتابيه . ومن ذلك قصته (البحر من ورائكم) التي سمّى الكتاب باسمها ، وافتتحه بها ، وتمتد من الصفحة الخامسة وحتّى الصفحة الواحدة والخمسين ، وقد أثبت الكاتب تاريخ كتابتها ومكانه (بيروت 1975/7/14) أي أنّه كتبها في سن الخامسة والعشرين ، وفيها تلك النظرة الأسيانة الآسفة التي ظلّت تميّز نبرة مؤنس في سائر أعماله : الأسف على ما آل إليه النضال وأحوال الرفاق . . ونقد الممارسات السلبية ليس من موقع النقد الذاتي فقط ، بل من موقع أنّ كل شيء قد فسد وآل إلى الخراب :

> *«ترك الرفاق ، مع من إذن يتبادل الحوار والكلمات ؛ مع من يتواصل ؛ ها هو يذرع طرقات وطنه . . ولكنّه ، يحسّ بالغربة . لغة العابرين لغته . لكن مع من يتداولها ؟ لغة الناس يعرفها ، لكن ناس اللغة غرباء . . وهو ضحية»*[1] .

في هذه القصة تتداخل الأحلام مع التداعيات ومع الأفكار السوداء المرتبطة بالتسكّع الليلي ، محاولات متكرّرة للتواصل لكنها لا تنجح ، يلتقي بشخصيات مغتربة مثله ، ويظل يطوف في نفسه وفي مدينته دون جدوى . . وما يعنينا هنا أنّ المادة السرّدية في القصة مادة شرسة ممتدة ، تتّسع وتتمدّد عبر لغة التداعي وفكرة التسكّع وحسّ الاغتراب . وينتهي التطواف بالاعتقال (القمع) عندما يقترب منه رجال الشرطة ، وفي أيديهم تهتز « هراوات ضخمة» ، وبالرغم من أنّه يذكّرهم به آل إليه أمره ، وأنّه قد ترك «الرفاق» فلا أحد يسمع صوته ، مما يزيده تمزّقاً واغتراباً :

> *«أسودّ الكون في عينيه الغائرتين ، غصّ بالخيبة ، واجتاحه غثيان*

كالإعصار. أحسّ أنّه يختفي في تنهدات القهر العاجز. رمق الوجوه القاسية بعينين تفجّرت عروقهما بالدم واندلعت فيهما حرائق الفجيعة والأسى. هل تكون وجوه الرفاق قاسية أيضاً؟ توقف عن الهذيان. أرسل صيحة قهر هائلة. لوّح بقبضته في الهواء وانقضّ بها على وجه أقرب شرطي»(2).

وفي الكتاب نفسه، تبدو قصة (عاصفة لين)(3) قريبة في امتدادها وطولها وطموحها نحو (السرد المطوّل) بما يجاوز حدود القصّة القصيرة، وهي تمتد من الصفحة الخامسة والتسعين وحتّى المائة والخمسين، في خمس وخمسين صفحة. ويضاف إلى هذا الطول والاسترسال في الحجم، أنّ مكوّنات القصّة تميل إلى التعدّد والتشعّب. بما يجعلها أشبه بتدريب مبكّر يمارسه مؤنس للتمكّن من السرد المطوّل الذي وجد صيغته في رواياته اللاحقة. وبالرغم من أنّ القصة تتمركز حول (علاقة حب) مع فتاة أجنبية مناصرة للقضايا العربية تدعى (لين) فإنّها تطوّف بشخصية (عاصم) لتضيء محيط المدينة المدمّرة (يبدو أنّها بيروت أيام الحرب الأهلية منتصف السبعينات)، وهناك قدر من المؤشرات الثقافية التي يستوعبها السرد، فالشخصيات مثقفة تحلم بعالم أفضل، وتناقش أشعاراً وأفكاراً للسيّاب وابن عربي، ومارك توين وغيرهم، كما تتحدّث عن الموسيقى والفن وغير ذلك مما يشيع في الأحاديث الثقافية. كما يبدو الحوار أو السرد الحواري الذي يأتي من خلال عاصم (الراوي والشخصية الرئيسيّة) مهيمناً على القسم الثاني من القصة. وهو ما يشيع شيئاً من الرتابة، لغياب بنية جذّابة أو مشوّقة. وفي كل حال تبدو الإطلالات المتشعّبة على المدينة وعلى أحوال البشر فيها أميل إلى الإسهاب وليس الإيجاز، وهو ربما ما جعل القصة تمتد على خمس وخمسين صفحة في صورة (رواية قصيرة) تهيّئ للتجارب اللاحقة التي أنجزها مؤنس مع بداية الثمانينات وفي الفترات اللاحقة.

وفي المجموعة الثانية المعنونة بـ(النمرود) تمرّ بنا قصص تميل إلى الطول، فتبتعد بطولها أو بمكوّناتها عن حدود القصة القصيرة، كما في (شظايا من حياة أبو الحنّ)، وتتمحور على شخصية واحدة هي التي يظهر اسمها أو كنيتها في العنوان (أبو الحنّ)، وتأخذ (الشظايا) شكل قطع مرقّمة تسلسلياً، ومعنونة بعناوين فرعية. وسيظل للفظة (شظايا)

حضور متصل في تجربة الرزّاز، كوصف للعالم الممزّق المتشظّي الذي يصوره، وسيعود لاستخدامها في روايته (الشظايا والفسيفساء) وسيلجأ لكلمة (شظيّة كمرادف لقسم أو فصل). هذه (الشظايا ـ الفصول) إضافة إلى نهوضها بمبدأ التقسيم تظل محتفظة ببلاغتها الخاصة في الدلالة على تكسّر العالم وانتهاء عصر انتظامه.

أما قصة (أبو الحن) أو الشظايا المختارة من حياته فهي:

1- ابو الحن في الحرب.

2- أبو الحن والأرصاد الجوية.

3- أبو الحن في الحمراء

4- أبو الحن في القرية

ثم تتوقف الأرقام ولا تتوقف العناوين

ـ أبو الحن في إحدى العواصم العربية.

ـ أبو الحن في غرفة التحقيق

ـ أبو الحن في مدينة عربية أخرى

وإذا كانت الشخصية هنا هي ما يجمع هذه (الشظايا) فإننا لا نستطيع أن نتجاوز هذا الفضاء الواسع المتعدّد الذي تتنقّل فيه الشخصية، على مستوى المكان والأحداث، وهو تنقّل ستعمد إليه الروايات اللاحقة للرزّاز، عندما تتخذ من العواصم العربية فضاء ممتداً لها، وخصوصاً: بيروت ودمشق وعمّان وبغداد، عواصم «الهلال الخصيب» الذي وقفت أعمال مؤنس الرزّاز على بعض أحوال خرابه وتشظّيه.

وبعد هذين العملين انطلقت التجربة الروائية المعروفة لمؤنس الرزّاز وخصوصاً في أعماله الثلاثة الأولى: أحياء في البحر الميّت 1982، اعترافات كاتم صوت (1986)، متاهة الأعراب في ناطحات السراب (1986).

وإذا كانت تجربة الرزّاز كما رسمت ملامحها رواياته وأعماله المتلاحقة، قد كرّست نفسها في إطار كابوسي تجريبي، على مستوى الوقائع ومستوى التقنية، فإنّ الرزّاز قد تفوّق في التعامل مع المنطقة الكابوسية، وطوّر إمكانات سردية متعددة كي يتسع النوع

الروائي للكوابيس ولتقلباتها وشظاياها. ولكن ما يهمنا هنا الإشارة إلى أنّه كتب بعض الأعمال السردية القصيرة، مما يقع ضمن منظورنا في إطار (النوفيلا) أكثر من الرواية، ونخصّ مثلاً: الذاكرة المستباحة، قبعتان ورأس واحد، ليلة عسل، بل يمكن أن يشمل ذلك: فاصلة آخر السطر وعصابة الوردة الدامية. فكلها أعمال أقرب للقصر، وفيها كثير من سمات (النوفيلا)، ولكن على طريقة مؤنس الرزّاز وبأسلوبه وتقنيته. وسوف نتوقّف عند آخر عمل صدر له قبل رحيله وهو الذي يحمل عنوان (ليلـــة عســـل)، وصـــدر عام 2000.

❖ ليلة عسل

يعود مؤنس الرزاز في روايته القصيرة (ليلة عسل)[5]، المعنونة بعنوان فرعي: «عن الرجل الذي انتهت حياته قبل أن يموت»، إلى اختبار إمكانيات السَّرد الواقعي، وذلك بالعودة إلى بساطة السرد عوضاً عن تشابكه، مثلما يختصر جملة السمات التي شاعت في رواياته كالاعتماد على أجواء الكابوس والحلم وتناسُخ الشخصيات وتداخلها، وما يتخلل ذلك من لغة أمْيَل إلى الغموض والتفكك، وما يحوط ذلك أو ينتج عنه من بنية مُمزقة متشظّية. يتجاوز كل ذلك، ويسعى لاختبار إمكانات السرد الأبسط، الذي يعتمد على «إمكانات قليلة» تماماً كما يحاول المخرج أو الممثّل اللجوء إلى بلاغة المسرح الفقير، فيعوّض عن محدودية العناصر بخلق بدائل تبدو كافية أو مرضية للمتلقّي.

وقد قرأ الدكتور إبراهيم خليل رواية المرحوم مؤنس الرزاز الأخيرة (ليلة عسل) في كتابه (مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن/ 2003) ولاحظ على هذه الرواية القصيرة «شدة التركيز والتكثيف في كتابة النص للدرجة التي تجعل منها قصّة أو ما يعرف في الآداب الغربية باسم (النوفيلية) Nouvelle وهو شكل قصصي يوصف عادة بأنه أقل من رواية Novel وأكبر من قصة قصيرة Short Story. وهو يوصف أيضاً بالقصة وحيدة الحدث، إذ يهتم فيه الكاتب بمعالجة حدث واحد قد يبدو غريباً، ولكنه ممكن مع ضرورة التحول الفجائي في نموّه تمهيداً لإنهاء القصة. وقد عالج هذا النوع الأدبي الكاتب الألماني غوته Goethe وعالجه توماس مان Mann في روايته الموت في البندقية 1913،

ومن النماذج التي يُضرب بها المثل لهذا النوع القصير قصة الشيخ والبحر The Old Man and The Sea للكاتب الأمريكي آرنست همنغواي Hemingway . . . فالحوادث في هذه الرواية (ليلة عسل) لا تتعدى ما تتطلبه أية قصة قصيرة»[6].

ورغم أن الدكتور إبراهيم خليل على دراية ومعرفة بهذا النوع المتوسط، فإنه استخدم في قراءته عدة أوصاف أو تسميات لهذا العمل:

- رواية (ص 270)
- قصة (ص 276)
- رواية قصيرة (٢٧٧)
- رواية ذات طول معتدل(277).

ومما يشير إليه إبراهيم خليل من سمات في هذا العمل تقربه إلى النوفيلا قوله "والحق أن في هذه الرواية- ذات الطول المعتدل - خاصية لا نجدها في روايات مؤنس الرزاز الأخرى، وهي الاقتصاد الذي يصل درجة الشح في لغة السرد، فوصفه للمشاهد العابرة، وصف مكثف وقصير، ووصفه للأمكنة يكاد القارئ لا يلحظه»[7].

في (ليلة عسل) يعود بنا مؤنس الرزّاز إلى السرد الصريح الذي يعتمد على الشخصية المحددة وعلى الحدث الناتج عنها، ضمن بيئة واقعيَّة واضحة المعالم، ، بعيداً عن المسببات الغرائبية المختلطة، ومع هذا الابتعاد يغادر موضوعاً أثيراً لديه يتمثَّل في وقوفه الطويل عند التجربة القومية وتجربة حزب البعث خاصَّة، وما يتَّصل بها من قضايا وملابسات سياسيَّة، وينتقل إلى تخصيص رواية عن شخصية عمَّانية تنتمي لطبقة التجّار الجدد، وكأنَّها تمثّل التطوُّر التجاري أو الطبقة الوسطى من أصحاب المال والتجارة، ولكنه لا يطلعنا إلاّ على قطاع محدد من حياة هذه الشخصية في زمن محدود، أي أنّه يختار حادثة واحدة ليختبر الشخصية من خلالها، ومن خلال ذلك تتكشّف جوانبها الأخرى بصورة جزئية، لا نُطلّ منها إلاّ على ما يسمح به السرد القصير من إطلالات.

ويمكن تلخيص الفكرة الأساسية لهذه الرواية القصيرة، في محاولة ضبط أزمة الطبقة المتوسِّطة التي تطوَّرت ماديّاً وبلغت مستوىً راقياً في هذا الجانب، لكنها ظلت فقيرة من ناحية مضمونها الروحي والثقافي، وهي ذاتُها مشكلة عمَّان بوصفها مدينة حديثة النشأة

والتطوُّر، دون أن تبلغ بها الحركة إلى ما هو راسخ ومستقرّ من ناحية التربية الروحية والفكرية .

ولا تبتغي هذه المقالة الوقوف مطوَّلاً عند المدلول أو المعنى الذي تقوله الرواية، وإنَّما غايتها تأمل المسار السردي للشخصية المركزية، وعبث الراوي العليم بها، حيث أصرّ على أن يلجأ لأنماط السخرية والمفارقة، في صورة مواقف «كاريكاتورية» لطبقة غنية (يمثّلها جمال بك) صعدت إلى عالم المال والاقتصاد دون توقّع، وبمساندة تطوّرات غير طبيعية وأحياناً كوارثية، ولكنّها في صعودها المادي، لم تتعرّض لأيّة مؤثرات ثقافية، ولم تخلق نمطاً ثقافياً، فظلّ الفقر الروحي والثقافي عنوانها، وما (ليلة عسل) إلاّ صورة من صور فضيحتها الروحية وخوائها الثقافي . .

تلجأ الرواية القصيرة إلى التهكُّم والسخرية، وما يتّصل بهما من ضروب وأنماط ضمنيَّة غير صريحة، بمعنى أنها لا ترد في ظاهر السرد، وإنَّما يتوصَّل إليها عبر عدد من الأشكال أو أنماط التعبير التي تدلّ على خبرة ومهارة في الاعتماد على بلاغة السخرية والتحكم بها، والحيلولة دون تغولّها على الإطار الجمالي في (ليلة عَسَل)، ولذلك تظلّ سمة تشويقيَّة وجذّابة من ناحية التلقي، كما تشير إلى ما تشتمل عليه الشخصية من مفارقات، وما ينطوي عليه واقعها من تضادّ وتناقض هو الذي ينتج الصورة «الكاريكاتورية »لحركتها ونشاطها .

تبدأ الرواية بوصْف الشخصية :

> *«سعادة الأستاذ جمال بك رجل أعمال ناجح، وربّ أسرة سعيدة، وشخصية مرموقة في الأوساط التجاريَّة والمالية والاقتصادية الأردنية»* . (8)

وهكذا يلقي على الشخصية ثلاث صفات أو ألقاب تفخيمية توحي بالاحترام والمهابة، لكنَّها لا تلبث أن تصبح مبعثاً للسخرية حين يكمل السرد ؛

> *«ومع ذلك فقد بدأ يساوره في الفترة الأخيرة إحساس غريب بأنه تحـوَّل إلى زائدة دودية . يتـمـشَّى في حيّ التنابلة الهـادئ، ويتساءل . . . »* .

فاستخدام تعبير (زائدة دودية) واسم الحي (التنابلة) بدلاً من النبلاء مثلاً، يتعارض مع الصفات ذات الاحترام الظاهري (سعادة، الأستاذ، البك)، وهكذا من خلال إحداث التعارض بين الصفة التبجيلية والصفة التحقيرية ينتقل من النقيض إلى النقيض، إذ كيف يكون (البك) زائدة دودية . . . ولماذا ؟؟

ويرتفع منسوب السخرية عندما يكشف الراوي العليم عن مشكلة سعادة الأستاذ:

«هذي هي المشكلة بالضبط ؛ إنّك تعيش حياة مستقرّة بلا مشاكل .

من ذا الذي زعم أنّ الحياة المستقرّة حياة مرغوب فيها ؟ الحياة المستقرة، يا عزيزي، حياة رتيبة، مُملّة، ولها نكهة الروتين» . (9)

المشكلة أنَّ حياته مستقرّة، هكذا توهمنا الرواية بالتناقض الحاد بين المشكلة والاستقرار، لكنها أيضاً تعود لإحداث تعارض جديد عندما يعرض جمال بك حاله، ونكتشف الفراغ المعنوي الذي يعيشه، فإذا الحياة المستقرَّة خالية وخاوية ليس فيها إلاّ المال دون أية علاقات أسريَّة أو إنسانية تخفف من وحدة الرجل الخمسينيّ، ومن إعطائه الشعور بالأمان وبالدور أو الوظيفة التي كان يقوم بها قبل خريف عمره وانسحاب دوره .

وكثيراً ما تختفي السخرية في تضاعيف اللغة، فتأتي متوارية متلصصة، متخفّيَة وراء جدّية ظاهريَّة، فالرزاز يتقن التظاهر بالجدية التي تختفي وراءها طبقات عميقة من السخرية الخلاَّقة، ومن ذلك مثلاً ما يقع في باب المحاكاة الساخرة، عبر اقتطاع جمل وعبارات قديمة أو حديثة من سياقها ووضعها في سياق جديد مختلف تَماماً عن مناخها الأوّل، بل متعارض معه . يقول جمال بك :

«نعم، لا بدّ أن أفتتح قصة حياة جديدة، وما الغريب العجيب في ذلك ؟ ألا يفلس أثرياء، فيعمدون من فورهم إلى إعادة بناء إمبراطورية ثانية على أنقاض الأولى ؟

لا . . . لن أموت كما يموت البعير . ثمّة حيِّز طويل عريض لبداية جديدة . . .»(10)

فالمقايسة الخاطئة بين وضعه ووضع أباطرة المال الذين يتعرَّضون للإفلاس مقايسة

خاطئة منطقياً، ويزداد خطأها أو تناقضها عندما يصل إلى الحل : الزواج من امرأة جديدة، ويختار (لارا) التي لم تخرج بعد من ملابس المدرسة . . . إمبراطورية بطالبة مدرسة !!

وكذلك عندما يستعير جملة خالد بن الوليد "أموت كما يموت البعير "، فالعبارة قالها في الأصل قائد ومُحارب عتيد، وليس برجوازياً صغيراً يتخيَّل نفسه في معركة، تسفر عن عقد قرانه على (لارا) الصغيرة، وشتّان بين خالد بين الوليد والأستاذ جمال بك، بين بطل اليرموك وبطل ليلة عسل، كل منهما له فتوحاته، لكنَّها فتوحات متعارضة، متناقضة، يؤدي الجمع بينها إلى السخرية من معارك الثاني وبطولاته المتخيَّلة .

وتقدِّم الرواية نموذجاً مبدعاً للتظاهر بالجديَّة البالغة، والتوصُّل إلى السخرية من خلال اختيار تأثيرات لغوية مقتطعة من سياقات مختلفة أو متعارضة، كما في الموقف الذي تصف فيه الرواية اتِّصالات جمال بك بأهل الفتاة التي عقد العزم على الزواج منها :

> «*وبدأت المفاوضات في أجواء مكتومة محفوفة بإجراءات سرِّية للغاية. كان مصراً على التكتم وكأنه يعدّ مؤامرة لاغتيال شخصية مرموقة. الاتصالات سرية . المتواسطون والأطراف التي تلعب لصالحه تتحرك، تحرُّك فرقة من الفدائيين تعدّ كميناً للعدو، حتَّى الأنفاس محبوسة . وظلَّت الوفود السرية، تتآمر في الخفاء، والمفاوضات تتعرض للمدّ والجزر، إلى أن ملأ حسن الظن بجمال بك وشهامته نفس أم لارا وبدا في عيني لارا زوجاً مقبولاً . وفي نهاية المفاوضات المضنية الشاقة اتَّفقت جميع الأطراف على إبقاء الأمر طي الكتمان، فيما يتعلَّق بزوجته الأولى وابنه وابنته والناس . على أن يذاع على الملأ خلال ثلاثة أشهر، وفي يوم يختاره جمال بك، إذ يجده مواتياً* » . (11)

ففي هذا الاقتباس نلاحظ اختياره لمفردات وتعابير من عالم المفاوضات وشروطها ومناخاتها، تماماً كما في المفاوضات السياسية الخطرة، ولا يصرِّح الكاتب بأية سخرية وإنَّما يعمد إلى المبالغة في الوصف واستدراج التعابير المستخدمة في سياق آخر، وعندما

تتذكر أن كل هذه الاحتياطات وهذا الوصف العسكري أو الأمني بهدف الزواج من فتاة صغيرة، نتذكّر مفارقة «الجبل الذي تمخّضَ فولد فأراً»، كل ذلك ليفوز بالفتاة الصغيرة، تحضيرات كبيرة من أجل غاية محدودة، فانتفاء التوافق بين جملة المقدّمات والنتيجة هو ما ينتج السخرية، ويتمّ بناء المقدّمات من خلال لغة أكبر من الموقف، وأكثر مما يحتاج الموضوع، من أجل التهكم منه، وتفريغه من محتواه. وهذا أيضاً يقع في باب المحاكاة الساخرة، عبر استعارة لغة المفاوضات وشيء من المفردات العسكرية والأمنية واستخدامها في سياق آخر متعارض أو بعيد عنها.

أما الإجراءات العشرة التي يحددها جمال بك لنفسه للتعامل مع عروسه أو زوجته الجديدة فنمط آخر يضاعف من السخرية، فهو يضع عشر نقاط، وترد في الرواية بشكل نقاط مدرسية بحثية: أولاً، ثانياً، ثالثاً، . . . وهي مصاغة بدقة ومبالغة، بعدما استعار فيها صيغ العقود القانونية والاتفاقات التجارية الدقيقة، وكأنّها خطّة محكمة لضبط قضية معقدة مهمّة، ولا تتعلّق بالتعامل مع إنسان من لحم ودم وإحساس. وأيضاً جاءت هذه الإجراءات بلغة بالغة الجدّية والطرافة معاً، وجاءت طرافتها من منبع جدّيتها نفسه، فعندما نبالغ في التعبير عن فكرة ما تصبح مضحكة، كما يرتدي الفتى الصغير ملابس أبيه الثمينة، فهي على ارتفاع ثمنها لا تناسب الفتى قصير القامة، وهذا ما يفعله مؤنس الرزاز لصياغة لغته الساخرة، يأتي بلغة عالية دقيقة لكن لموضوع لا يتناسب معها ولا مع جدّيتها. ولنأخذ بعض هذه النقاط لمجرّد التمثيل: (12)

أولاً: مراعاة خوفها وحذرها.

ثانياً: أخذ اضطرابها الطبيعي بعين الاعتبار.

ثالثاً: اختيار التوقيت المناسب بروية بعيداً عن التعجُّل والاستعجال.

سادساً: القيام بمناوشات تسخين لا إلحاح فيها، قبل الهجوم الحاسم.

ثامناً: تنظيم حملة الإطراء، فلا مبالغة ولا تحفظ ولا صبيانية.

والطريف أنّ هذه البنود العشرة لم تُنجح علاقة جمال بك بزوجته الصغيرة، وإنّما فشل في قضاء ليلة واحدة معها، وعاد بها من باريس إلى عمّان خائباً مهزوماً.

ويزداد حسّ السّخرية في رحلة جمال بك مع عروسه الصغيرة، كما في الموقف الذي ينتبه فيه للفتاة الصغيرة وهي :

«منحنية إلى الأمام وتشبك ساقاً بساق وتضمّ يديها فوق بطنها وقد احتقن وجهها بقوّة »، وبعد محاولات لمعرفة سبب معاناتها «ومض في باله خاطر أشبه ما يكون بالإلهام الباغت الذي ينقذف في حدس الفنان، سألها : لعلّك ترغبين في استخدام التواليت »(13) .

ففي هذا الموقف نلمح الطرافة بين الكلام على الإلهام المباغت وحدس الفنان مقابل اكتشاف حاجة الفتاة لاستخدام التواليت، فالأمر لا يحتاج إلى كلّ هذا الحدس، كما أنّ اللغة أكبر من الموقف، ولكن جمال بك يفتخر بنفسه لهذا الاكتشاف، ويتوقّف طويلاً عند خجل الفتاة، وجهلها بوجود تواليت في الطائرة، ويذهب به التفكير كلّ مذهب .

وتستمر الرواية برصد اللغة الساخرة غير الصريحة، حتّى النهاية عندما يحاول الاقتراب من الفتاة في غرفتها بعد محاولات واستدراجات طريفة، ويتداعى

«الرجل الفخم الضخم الأكابرعلى قدميها فيمسحهما بالقبل والدموع » .

وتقدّم الرواية بطلها بصورة كاريكاتورية تنتهي بهروبه من الغرفة وفراره إلى الشوارع وكأنّه يداري هزيمته، متناسياً البنود العشرة التي وقّعها مع نفسه .

وكي يستردّ بطولته الهزلية، يمضي مع أوّل محترفة هوى تقابله، وينام معها انتقاماً من لارا، وعندما يعود تعود معه رائحة المرأة والخمرة التي يلتقطها أنف الزوجة الصغيرة،

«وإذا بالفتاة الخجولة التي قد تأكل القطّة عشاءها . . . قد تحوّلت إلى لبؤة » (14) .

وهكذا تركله بقوّة فينقلب على طرفه الأيمن، ويهوي إلى الأرض، ويرد هو بصفعة قويّة بعد جملة إهاناتها، وتنتهي قصة العشق بين المحب المولّه والزوجة الصغيرة على هذا النحو الساخر، ليلة العسل الأولى تصبح ليلة سوداء، ويتفاقم الأمر عندما يكتشف رزمة رسائل كانت تتبادلها مع ابن الجيران، وهو الذي أراد امرأة يشكّلها ويربّيها كما يريد، امرأة

دون ماضٍ . وهكذا ينتهي كلّ شيء ، ويعود جمال بك وقد عزم على طلاق الفتاة والعودة إلى حياته السابقة . وتنتهي الرواية بتأملات جمال بك الساخرة وهو في بيته ، عن العلاقة بين التنبل والنبيل :

«التنبل النبيل غير التنبل العادي الكسول . . .»(15).

ويتهيأ ليستسلم لنوم وادع ، لكنَّ صوت زوجته مدمنة الجمعيات والنوادي النسائية يناديه لطعام العشاء .

لقد اشتملت هذه الرواية على أنماط متعددة من السخرية ، تعتمد على اللغة والمحاكاة الساخرة ، ورسم المواقف البطولية في غير سياقها ، وهي بذلك نموذج لبناء الرواية القصيرة الساخرة التي تذكر بدينكيشوت وهو يحارب طواحين الهواء بسيفه الخشبي ، للسخرية من الفرسان مدَّعي البطولة ، وهذه الرواية تفعل ذلك عبر السخرية من نموذج (جمال بك) والطبيعة الطبقيَّة التي يمثِّلها .

الهوامش

(1) مؤنس الرزاز ، البحر من ورائكم، بغداد ، 1976، ص 17 .

(2) المصدر نفسه، ص 51 .

(3) المصدر نفسه، ص 95 وما بعدها .

(4) مؤنس الرزاز ، النمرود ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 1980، ص 39 وما بعدها .

(5) مؤنس الرزاز، ليلة عسل ـ عن الرجل الذي انتهت (قصة) حياته قبل أن يموت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ـ عمّان ، 2000. وتقع هذه (النوفيلا) في قرابة ستين صفحة بعد حذف صفحات البياض .

(6) إبراهيم خليل، مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ، دار الجوهرة، عمّان، 2003، ص 276-275 .

(7) المرجع نفسه، ص 283 .

(8) مؤنس الرزاز ، ليلة عسل، ص 7 .

(9) المصدر نفسه، ص 7 .

(10) المصدر نفسه، ص 16-17 .

(11) المصدر نفسه، ص 19 .

(12) المصدر نفسه، ص 25-26 .

(13) المصدر نفسه، ص 28 .

(14) المصدر نفسه، ص 62 .

(15) المصدر نفسه، ص 70 .

إلياس فركوح: أسرار ساعة الرّمل

دويّ الكلمات المكبوتة

ظهرت (أسرار ساعة الرمل) ضمن المجموعة القصصية الخامسة [1] لإلياس فركوح[*]، وهي التي حملت العنوان نفسه. وقد عمد الكاتب إلى تقسيمها ـ كمجموعة قصصية ـ إلى أربعة أقسام، تقع (أسرار ساعة الرمل) في قسمها الأول إلى جانب أربع قصص أخرى. ولكنّ هذا التقسيم الاجتهادي من الكاتب لتنظيم مجموعته ومكوّنات كتابه، لن يلزمنا بقراءة (أسرار ساعة الرمل) مقترنة بما تلاها من قصص. ومن منظار قراءتنا فإنها عمل مستقلّ عن القسم الذي وُضعت فيه، وعن المجموعة بأسرها، وربما توضح هذه الاستقلالية ما عمد إليه كثير من النقّاد عندما قرأوا هذه القصة مستقلة عن المجموعة، أي بوصفها عملاً مستقلاً مكتملاً ومكتفياً بنفسه، وهو أيضاً ما سنعمد إليه ولكن من منظور يركّز على إشكالية تحديد النوع، ومشكلات التجنيس، أكثر من القضايا المتشابكة الأخرى التي يثيرها هذا العمل الحيويّ.

---

* إلياس فركوح: مواليد عمّان سنة 1948، درس في مدارس عمّان والقدس، وحصل على بكالوريوس في الفلسفة وعلم النفس من جامعة بيروت العربية. عمل في الصحافة الثقافية وشارك في تحرير مجلة (المهد) الثقافية ذات التوجّه الحداثي في النصف الأول من الثمانينات. كما عمل في قطاع النشر، ومنذ عام 1992 أسّس (دار أزمنة) حيث يعمل مديراً لها. له سبع مجموعات قصصية هي: الصفعة 1978، طيور عمّان تحلّق منخفضة 1981، إحدى وعشرون طلقة للنبي 1982، من يحرث البحر 1986، أسرار ساعة الرمل 1991، الملائكة في العراء 1997، حقول الظلال 2002. وله روايتان هما: قامات الزبد 1987، وأعمدة الغبار 1996. وله كتاب: ميراث الأخير/ نصوص 2002. وله عدّة إصدارات في مجال الترجمة والشهادات والمقالات الأدبية.

تقع (أسرار ساعة الرمل) في أربعٍ وثلاثين صفحة، وتتشكل وفق تصميم دقيق، يبدأ بمقدمة أو إطار افتتاحي عنونه (الكاتبُ يبدأ) ثم يتبع بثلاثة عناوين، يشكل كل منها قصة شبه مستقلة، لكنها تجد دوماً ما يربطها بغيرها، وتتبع القصص الثلاث بإطار ختامي عنوانه (الكاتب ينتهي) وهكذا تأخذ الشكلُ الموجز التالي:

الكاتب يبدأ

1. القبو

2. الغرفة الموصدة

3. بين التاسعة والعاشرة

الكاتب ينتهي

العنوان التأطيري الأول والعنوان الأخير لا يحملان أرقاماً، ولذلك فهما يقومان بنائياً بوظيفة تأطيرية تحيط بالمكونات الداخلية وتتشابك معها تأويلاً وتفسيراً، وابتداء نشير أن صفة (الكاتب) وشخصيته هنا جزء من نسيج السرد ولا علاقة لها بالكاتب: المؤلف صاحب الاسم المثبت على الغلاف.. الكاتب هنا حاضر في عالم السرد بوصفه شخصية سردية وليس مؤلفاً حقيقياً. ومع ذلك فإن الفكرة تلفتنا عندما تحاكم الكتابة نفسها، وعندما تكتب ذاتها، وتعيد النظر فيما أُنجز منها، في صورة بليغة من صور (الميتا سرد) وهو ما سنحاول إيضاحه في سياق هذه القراءة.

أمّا تحديد النوع بدقّة لعمل مركّب دقيق مثل (أسرار ساعة الرمل) فلا يبدو أمراً ميسوراً، فما نقرؤه واضح الانتماء إلى جنس «السرد»، ولا لبس في ذلك، ولكن هل هذا العمل:

ـ قصة قصيرة

ـ أم رواية قصيرة (نوفيلا)

ـ أم متوالية قصصية (روفيلا)

ونستثني احتمال (الرواية) لوضوح خروج هذا العمل حجماً وشكلاً وبناءً عن حدود

الرواية، ولكنه يبدو قريباً من الأنواع الثلاثة التي سميناها. الكاتب نفسه عندما نشر عمله ضمن (مجموعة قصصية) واختار العنوان اسماً للمجموعة كلها يكون قد رجّح أمر تحديد النوع فوضعه ضمن نوع (القصة القصيرة) ولكن هذا النوع نفسه نوع مراوغ حمّال أوجه وأشكال. كما أن طول العمل مع تركيبه وتعقيده وتعدد مستوياته يدفعنا للتطلع إلى نوع مجاور هو (الرواية القصيرة)، ولكن طريقة التقسيم والتنظيم، التي تستقل فيها القصص الفرعية ثم تتوحّد، تقتضي أن ندقّق حدود النوع ولا نطمئن إليه، فبين الاستقلال والوحدة، بين الانفصال والاتصال، ينشأ نوع سردي آخر أطلق عليه بعض النقّاد اسم (روفيلا) (Rovella) وهو مكون من دمج لفظتين هما: Roman (رواية بالفرنسية) و Novelle[2] (نوفيلا ـ رواية قصيرة) وكأنه يتشكل بين النوفيلا والرواية، كنوع بيْني آخر، يخرج على التحديدات الكبرى في مجال الأنواع السردية.

يشير (خيري دومة) إلى عدة تسميات لهذا النوع، كما استخدمها نقّاد السرد، منها المصطلح الذي وضعه (فورست أنجرام) وهو (حلقة القصة القصيرة): Short Story Cycleوينقل دومة تعريف (أنجرام) لهذا النوع بأنه «مجموعة من القصص القصيرة التي ترتبط إحداها بالأخريات، إلى درجة يتعدل معها فهم القارئ لكل قصة من خلال فهمه للقصص الأخرى»[3].

ومن المصطلحات الأخرى كما رصدها (Robert M. Luscher) في مقالة مخصّصة لهذا النوع:

- Short Story Sequence
- Rovelle
- Short Story Composite
- Short Story Compound
- Integrated Short Story Collection
- Short Story Cycle

ويمكن أن نلخص بعض ما ذهب إليه خيري دومة من استخلاصاته أو بالعودة إلى مراجعه من «أن مسعى ـ حلقة القصة القصيرة ـ مسعى روائي في جذره (. . . .) [وهي]

ليست مجرد مجموعة قصص كما أنها ليست رواية، بل ينهض بناؤها على هذا التوتر بين متطلبات القصة القصيرة المستقلّة المغلقة من ناحية، ومتطلبات الرواية المترابطة والمفتوحة من ناحية أخرى؛ ولهذا سرعان ما يعدّل (إنجرام) تعريفه السابق، ليضيف أن الأمر المحوري فيها أن ديناميتها قائمة على التوتر بين الوحدة والتنوّع. إن القصص المفردة لا تفقد تفردها واستقلالها، بل تعمل على توسيع السياقات والشخصيات والرموز والتيمات الموجودة في القصص الأخرى. ولا بد أن ينظر إلى الحلقات القصصية لا على أنها روايات فاشلة؛ بل على أنها تهجينات متميزة تجمع بين متعتين مختلفتين من متع القراءة: متعة الإطار المغلق لكل قصة على حدة، ومتعة اكتشاف الاستراتيجيات الأوسع التي توحّد والتي تتخطى الثغرات الواقعة بين القصص»[4].

ويشير دومة إلى أن قارئ (حلقة القصة القصيرة): «يتابع القصص وكأنها أجزاء متحركة على لوحة واحدة، أو قل إنه يقرأ المجموعة في حركة ذهاب وإياب مستمرّة بين القصص. لا بدّ للقارئ أن يظل في حركة بندولية بين هذه الأجزاء المتحركة، ويقرأ المجموعة من أولها إلى آخرها ومن آخرها إلى أولها، أو قل إنه ينتقل من كل قصة في المجموعة إلى بقية القصص»[5].

مع هذا النوع يجد القارئ نفسه موزعاً بين أسئلة كثيرة، تتصل بانتهاك الأنواع وكيفية تلقي مثل هذه الأعمال الجديدة وهي تمضي نحو التجريب على أكثر من مسار، وقد يكون خلع حدود النوع المستقر/ الخالص من أبرز نتائج التجريب ومظاهره، ومعنى هذا أننا نضيف إلى الأبعاد التجريبية في عمل إلياس فركوح بُعداً آخر لم يُشر إليه من سبقونا إلى قراءة العمل، ونعني هذا التسلل من حدود القصّة القصيرة (الخالصة) إلى حدود مراوغة نحو نوع آخر لم تستقر له تسمية عربية أو غربية بعد، وما زال الخلاف حوله قائماً:

- أهو نوع من القصة القصيرة؟ بما يعني أنه متطور عنها ونمط فرعي منها.
- أم هو نوع من (النوفيلا)؟ من خلال التركيز على سمات قصصية في اللوحات الجزئية ثم ربطها معاً لتكوين (النوفيلا).
- أم هو نوع من الرواية - ذات التقنية القصصية، في التقطيع والتجزيء، ولكن كل شيء يصب في مصب الرواية في نهاية الأمر؟

ـ أم هو نوع هجين، ولكنه مستقل، فلا هو قصة ولا (نوفيلا) ولا رواية . . ؟

وما يجعل الأمر محيراً أكثر في حالة (أسرار ساعة الرمل) أن هذا العمل يتكوّن من عدد محدود من المتواليات أو الحلقات بما لا يبلغ به حدود (الرواية) أو العمل المطوّل، ولكنه يتجاوز حدود القصة القصيرة المفردة أو الخالصة، إنه من ناحية الحجم أشبه ما يكون بنوفيلا أو رواية قصيرة.

وإذا كان بعض الكتّاب العرب قد انتبهوا إلى هذا النوع، ووضعوا بعض أعمالهم صراحة ضمن حدوده، كما فعل (إدوار الخراط) عندما أطلق على كتابه (أمواج الليالي) اسم (متتالية قصصية)، فإن إلياس فركوح اكتفى بوضع عمل يقترب من هذا النوع، ولكنه سمّاه (قصة قصيرة) ونشره ضمن مجموعة قصصية، تاركاً للقراءة النقدية أمر الجدل في حدود النوع وطبيعة الانتهاكات التي أنجزها ليطوّر كتابته، وينطلق في خيارات التجريب والتجديد.

***

الكاتب يبدأ :

بهذا العنوان الجانبي يبدأ الإطار الافتتاحي، حيث الكاتب يقلب الساعة الرملية ويتأمّلها، ومع انثيال الرمل بين القباب، تولد فكرة القصص. حركة الرمل وتراكمه في الطبقة السفلى وتتبعه لذرّات الرمل، تعطيه أول الخيط. هل يمكن هنا أن نربط بين تراكم الرمل في القبة السفلية، وتراكم القصص/ الحكايات في الطبقة المخفية، في القسم المخفيّ من الداخل الإنساني؟ وهل يعني ذلك إشارة أولى للمكبوت الذي تعمّقت الأجزاء التالية في تحويله إلى (مكتوب)؟

«أغراه التتبع في أن يخلق القصص ويفضّ مكنوناتها. هكذا تتوالد الحكايات وتظهر الوجوه. يتراكم الرمل الناعم ليضيف الملامح وليرصف التفاصيل. تُبنى الأحداث في عوالم مغلقة. لكنه يراها من خلف القبّتين الشفيفتين. تينك القبتين الزجاجيتين. إحداهما تدلق التفاصيل، والثانية تلملمها وتركّبها، فتكون قصة

بأشخاص . . . وملامح . . . وحركات . . . وأسرار»(6) .

هل يعني هذا الإطار أن ما سيأتي هو حكايات اختلقها الكاتب، انطلاقاً من تأمله لحركة الرمل داخل قباب ساعة الرمل؟ وهل يمكن أن نوازي بين صورة هذه القباب الصغيرة، وصورة الحجرات التي تضم قصص البشر؟؟

ينتهي الإطار بما يوحي أن الحكايات اللاحقة من صنع الكاتب أو صياغته :

«قلب الساعة الرملية ثانية، وأخذ يتأملها ليرى كيف تصير الحكاية داخل الحجرات الزجاجية . آسف، داخل القباب المملوءة بالرمل .

وبدأ»(7) .

وسيكتب الكاتب قصصاً متتابعة تحدث متزامنة في وقت واحد، لأن كلاً منها تجري في أحد مستويات أو طوابق العمارة، هناك من يهبط ويصعد، من القبو في الأسفل إلى الطوابق العليا، وكأن حركة البشر هنا، ثم استقرارهم «القلق»، في حجراتهم ليست إلا صورة موازية لحركة الرمل في قباب الساعة .

في القصص الثلاث، التي رقّمها الكاتب (1-2-3) وأعطاها عناوين في وسط الصفحة، تمييزاً لها عن الإطارين الافتتاحي والختامي، يختفي الكاتب، ويجد القارئ العالم [المكتوب ـ المكبوت] ولكن بغياب كاتبه، الكاتب هنا مختف خلف عالمه، عالم الحجرات المغلقة . أو هو متعال عنه هناك في الطابق الأعلى، ولكنه في الوقت نفسه يكتب عما يحدث متزامناً في الطوابقَ الأخرى وصولاً إلى القبو، الطبقة الأكثر انخفاضاً وخفاء وسريّة . على أية حال نحن أمام متخيل سردي، ولسنا أمام وقائع منطقية . . . ولكن إذا لم يكن هناك ضرورة «للمنطق الواقعي» فلا بد من «منطق فني ـ سردي» ينتظم الوقائع التي تقدمها (أسرار ساعة الرمل) .

* القبو

(القبو) مكان سفلي هامشي، تُخْفَى فيه الأشياء المهملة أو غير المرغوب في رؤيتها واستعمالها، إنه مكان يشي بالسرية والاختفاء . وهو في (أسرار ساعة الرمل) مكان اللقاء الجنسي السري بين فتى وفتاة، وهي ليست مرتهما الأولى، ولكنها مختلفة عن مرات

سابقة، الجديد فيها الخوف الذي أصاب الفتاة، خصوصاً بعدما حوّلها الشاب إلى امرأة، واكتشفت أمارات الحمل، ويتدرج بين تهدئتها وفورات رغبته حتى يلتحمان على الفراش القديم الرطب. مع تصاعد رغبته وروائح المكان واختلاط ذلك بخوفها والإحساس بأنها المرة الأخيرة، يتحول الشاب إلى (ذئب) أو (وحش).. إنه يفارق آدميته ويخرج عليها ليبدأ في قضم المرأة، إنه يفترسها مثل وحش، وتصعّد القصة هذه الوحشية:

«يشخر الذئب ولا يتوانى.

ـ أنا حبيبتك... أنا.. لا، لا تفعل!..

لكنه يواصل فعله، ويهدر وقد توحّش وخلع عن لغته محرمات العلاقة، فجأر بالصوت الصاعد من نتانة روحه:

ـ سأنالك كلك!.. سأنالك، يا ابنة الكلب»(8).

أمام هذا الافتراس الذئبي تتنمّر الفتاة، وتدافع عن نفسها، تضربه بشيء وجدته قريباً، حتى اكتشفت أنه قد تحوّل إلى جثة:

«كانت يدها غائصة تغرز في الرجل شيئاً صلباً، مجهولاً، دفنَ سرّه في داخله. عندها، تذكرت كل شيء. وآلمها كل شيء. لكنها توقفت عند ما هو أكثر رسوخاً في ذاكرتها. تذكرت وقالت، ساهمة بالسقف فوقها، حيث يسجّى جسد في غرفته الموصدة: يا ابن الكلبة»(9).

اللقاء هنا بين الشاب والفتاة يتم في القبو، أسفل البناية، كفعل سري ينتمي لطائفة «المحرمات» و«الممنوعات» وهو تعبير عن فعل «كبت»، وربما الكبت هو ما حوّله من ممارسة (حب) إلى فعل (افتراس)، وإذ ذاك يغدو التحرر من الذئب مطلباً مهما يكن ما يترتّب عليه من تضحية.. كذلك يمكننا أن نتذكر علاقة الحب بالموت، هنا الحب يتدرج إلى الموت... الحبّ الجنسي والالتحام الذئبي يفضي إلى «جريمة» ليست مقصودة لذاتها، ولكنها حصلت في وقائع القصة على أية حال.

في القصة نفسها سوابق وروابط تنفتح على ما سيأتي، على القصة التالية، مما يحدث

في الأعلى، فالشاب عندما تحسس أزرار ثوبها الأسود:

«تذكر أن المناسبة فرضت عليها الحشمة في اختيار ما ترتديه الليلة، إذن، فإن ما يحدث في الأعلى هو السبب»(10).

ولدواعي الجاذبية والتشويق، تظل هذه الإشارة الاستباقية غامضة، حتى نصل نهاية هذه القصة، والإشارة إلى أن هناك حالة موت في الطابق الآخر فوق القبو «حيث يسجى جسد في غرفته الموصدة». ومن القصة التالية سنعرف أن الشاب هو ابن المرأة المتوفاة صاحبة الجسد المسجّى، أما الفتاة فابنة الجيران، التي هبطت لتشارك في ليلة الاغتسال الأخير، ثم هبطت مع الشاب أو قبله إلى القبو، قبل أن يحدث ما حدث، فتجده جثة بجوارها.

◆ الغرفة الموصدة:

الغرفة الموصدة هي الغرفة التي مدّد فيها الجسد الميت، استعداداً لغسله قبل الدفن. هناك حركة وجلبة في البيت ولكن التركيز على الغرفة الموصدة، غرفة الجسد الميت، حيث امرأة قويّة وفتاة تساعدها، الفتاة هي شقيقة الشاب الذي هبط إلى القبو، والجسد المسجى هو جسد الأم.

ما يحدث في الغرفة الموصدة فعل غرائبي مما يتصل بالجنس المحرم، مع الموتى أو بحضورهم، الجسد المسجى العاري، وحركة يدي المرأة القوية، ثم التواطؤ مع الفتاة، كل ذلك فجّر المكبوت والحرمان، وحوّل المشهد إلى ممارسة الحب، السحاق على مرأى الجسد المسجّى.

لا تفكّر القصة في التحريم أو التجريم، ولكنّها تنظر عميقاً في حالة التعطّش والرغبات المكبوتة، حتى الجسد الميت كان لامرأة محرومة، تركها زوجها شابة متفتحة مشتهاة، وكأن إشراكه في محاولة الإشباع هو ردّ فعل متأخر على حرمان الجسد من الارتواء. الفتاة أيضاً زوّجتها أمها، فلم تجد إلا زوجاً عنيناً، يدير ظهره لها، فيلتهب عطشها ولا ارتواء.. المرأة القوية التي تتولى الغسل، تتأمل جمال الجسد الميت وهي تفركه، تنفعل به، فتلتقي النسوة الثلاث في مشهد متداخل من الحرمان، ويأخذ إشباعه هذه الصورة الغرائبية السرّية، وراء الباب الموصد.

هذه السرية في الممارسة المحرّمة، تتوازى مع ما يحدث في الأسفل، في القبو، تتحول هناك إلى «افتراس» ينتهي بجريمة، وهنا، تغدو التحاماً بين أجساد أنثوية مسعورة على مرأى الجسد المسجّى.

هناك صيغ من القمع والحرمان والكبت، ولعل القمع الجنسي هنا، ثم تفجّره بهذه الأحوال المرعبة ليس إلا صورة من صور الكبت المتفجّرة، إنه الحرمان مقلوباً، في صورة ممارسة محرّمة أو غرائبية، كنتاج للاختلال الذي تعيشه الشخصيات.

* بين التاسعة والعاشرة

في طابق يعلو طابق الجسد المسجّى، في ليلة اغتساله الأخير، يستقبل الشاب مجموعة من رفاقه في اجتماع حزبي دعا إليه أحدهم بصورة استثنائية. ويبدو الجوّ مشحوناً بالقلق والخوف، والخمسة يتخاطبون بالأرقام (لضمان سرية العمل الحزبي) والجو كله مشحون بالسرية وممارسة (المحرم السياسي) الذي يذكرنا بالمكبوت الجنسي والصورة المشوهة التي يتمثل فيها، كل الممارسات الطبيعية حين تمنع، تنفجر على شكل مكبوتات ممسوخة غالباً، في غير أوانها وبصورة نيئة وشرسة، وربما كان هذا بعض ما رغبت القصة أن تعبّر عنه، أو أننا يمكن أن نقرأه فيها. .

ينتهي الاجتماع الحزبي بطرقات رجال الأمن واعتقال المجتمعين، بوشاية من أحدهم، في حدود الساعة العاشرة، يتعرضون للضرب والإهانة ثم للاعتقال الجماعي. وتبسط القصة مساحة مناسبة لرصد تعامل رجال الأمن مع الشباب الحزبي كما لو كان اجتماعهم جريمة كبرى. . . تستحق أشد العقوبات قسوة وإذلالا. وتضيء القصة شخصية واحد منهم تسميه الوافد الأخير، أو تخبر عنه برقم ثلاثة، وقد بدا أكثرهم تخوفاً وتطيراً، وبالرغم من قراءته «للدفاتر الفلسفية» فإنه يتطير من تجمّع أمارات مبهمة:

> *«نبتت الهواجس وتحولت إلى قلق وخوف، ثم ما لبث أن تمثلت له خطراً محدقاً عندما خيّل إليه بأنه شم رائحة دم! أجل لقد تغلغلت فيه رائحة الدم عند خطوه الدرجة الأولى في البناية. لم ير دماً، لكنّه تعبأ برائحته، فارتقى الدرجات قفزاً. كان يفرّ من الدم المجهول ليصطدم بسواد النسوة المتطلعات إليه بوجوه كالحة. أية شياطين*

تسرح الليلة! فكّر، وقد توثبت في وجهه شرور العالم. ثم. . .، وها موت يقيم تحته. لقد اجتاز الدم، وارتقى الموت. وجابه التشكيك والاتهام، لكنه أجل: لكنه مستكين وروحه هادئة»(11).

نلاحظ هنا كيف يبني الكاتب حلقات الربط مع القصص الأخرى/ الطوابق الأخرى، فكل قصة تتصل بغيرها وتجلوها، ويمكن أن نتذكر ما أشار به الشاب المضيف من أن أمه وأخته قد هبطن إلى بيت الجارة المتوفّاة، ومن ربط ذلك بما سبق نعرف أن فتاة القبو التي تسللت مع ابن المرأة الميتة هي أخت هذا الشاب. . ولا نتيقن إن كانت (المرأة القوية) التي نهضت بمهمة غسل الميتة بمساعدة ابنة الراحلة، ثم تواطأت معها في الجو المشحون هي أم الشاب أم امرأة أخرى. . ما يهمنا هو هذه الطبقات المتداخلة، والحلقات التي تفتح كل طابق على الآخر. . غرف موصدة، لها مظاهر خارجية، ولكن فيها أسرارها ومكبوتاتها. . وما يفعله الكاتب الذي يقف خلف هذا العالم هو تقليب الساعة الرملية، وتقليب الأسرار وكشف المكبوتات والمخبآت.

وهكذا يمكن تأمل الأحوال المستترة التي عبّرت عنها القصص الثلاث:

ـ في القبو، ممارسة جنسية سرية مبنية على تواطؤ وعلى كذب من جهة الشاب (ابن المرأة الميتة) ثم مع توحشه وتحوّله إلى ذئب، تتحول الممارسة إلى جريمة يذهب هو ضحيتها بعد أن ضربت الفتاة الذئب بما وقع تحت يدها دفاعاً عن افتراسها.

ـ وفي الطابق الأول، جسد مسجّى ميت، لم تغب ذاكرة حرمانه، وحوله فتاة وامرأة تشاركانه الحرمان والعطش، ويتفجر المكبوت في أجواء غريبة إلى شبه تلذذ بالجسد أولاً، ثم تواطؤ بممارسة السحاق أمام الجسد نفسه.

ـ وفي الطابق الآخر، حيث يستضيف الشاب (شقيق فتاة القبو) الاجتماع الحزبي لرفاقه، يتبدى المكبوت السياسي، المتصل بالحرية والفكر وتغيير الواقع، القمع السياسي، يبدو موازياً أو وجهاً آخر للقمع الجنسي، وهو يتفجر أيضاً كما انفجر المكبوت الجنسي، في صورة ممارسة سرية، تنتهي بالمداهمة والإهانة.

إنها حالات من القمع المركّب، ومن العلاقات غير الطبيعية التي تحيط بهذا العالم الذي ترسم القصص بعض معالمه.

❖ الكاتب ينتهي

هذا هو العنوان الإطاري الذي يقفل القصص الثلاث، ويتمّم انفتاح الإطار الأول الافتتاحي، نعود إلى الكاتب، صاحب الساعة الرملية، لنتابع مع الكاتب تأمله للحكايات التي سردها أو بناها. في صورة من صور (الميتاسرد) تستعاد الحكايات السابقة، ولكن في مرآة العمل نفسه. كما نقترب من الكاتب نفسه وهو:

«*يجمع رأسه المتفجر بين كفيه، وينصت إلى دوي الكلمات المكبوتة*»(12).

كل ما في القصص الثلاث ينتمي للمكبوت، والكاتب يستعيد العالم الذي بناه، والأسرار التي اجترأ على مجابهتها والإعلان عنها. ويتوقف مستذكراً القصة الأخيرة. ولو أننا استعدناها معه لوجدناها تنتهي بالمجابهة بين (الوافد الأخير) وجماعة المداهمين، ولكنها مجابهة غير متوازنة، هو يتحداهم وهم يركلونه، يسميهم الشياطين حين يسألونه

«*فأجاب متأوهاً، رغم الركلات النازلة عليه كالصواعق:*

ـ الشياطين . . هي ليلتكم . . . الشياطين .

وتكفلت الضربات المجنونة بكتم بقية كلامه النازف، متقطعاً، ومع دفقات الدم، من فمه اللصيق بالأرض:

(البائنين في النهاية)

فلم يسمعه سواه»(13) .

يستعيد الكاتب آخر هذه الحكاية: «يختزن كلام الرجل الذي لم يعد خائفاً. يضم بقية جملته التي انغمست مع دمه، فلم يسمعها سواه. أجل: لم يسمعها سواه: هو المختنق بالكلمات الأخرى. الكلمات المكبوتة، المخنوقة، المخفية والخافية ـ في الوقت نفسه، وجهها الأكثر جلاء». (14)

هذا مثال على بلاغة (الميتاسرد) حيث تؤلف القصة القصة، وحين تكتب ذاتها بذاتها، وحين تصير أحداثها اللاحقة، مرتبطة بأحداثها السابقة، ولكن بوصف أحدهما واقع والآخر متخيل، ومن خارج القصة ندرك أن كل اللواحق والسوابق هي متخيلة، ولا

وجود أصلاً لهذا الكاتب الشخصية خارج القصة، ولكنه يوهمنا بوجوده الواقعي، كما أوهمنا بوجود بناية بعدة طوابق، في كل منها مكبوت أو محرّم، ثم عاد وقلل من ذلك الإيهام ليؤكد أن تلك الطوابق ما هي إلا مكبوتات أراد أن يعبّر عنها، خصوصاً وأنه منذ عشر سنوات لم يفعل ذلك، بسبب الكبت أيضاً، فحكايته لا تبتعد عن حكاية شخصياته، ويظل كل ذلك في إطار الطبيعي والمعقول، حتى سمع الطرقات المتتابعة على بابه، ففوجئ برجال الأمن يداهمونه:

«المداهمة الأولى بعد عشر سنين، بعد كفره بالماضي النشط، واستنكاره العقلي له» (15).

وأما ما ينقل المداهمة إلى اللامعقول وإلى نمط بليغ من السرد الغرائبي، فهو أنهم جاءوا على إثر ما فكّر فيه وانتهى من كتابته للتوّ، فمن وشى به وهو لم يطلع أحداً بعد؟ يقول رئيس المداهمين بغلظة:

«قصصك الجديدة. نحن نعرف كل شيء. أعطنا إياها بنفسك ولا تدعني أتناولها بيدي. لن ألوّث أصابعي بها.
ثارت غضبته: ليس لدي ما هو قذر تخشى أن يلوّثك.
ـ حسناً، صاح الرئيس ملتفتاً صوب الثلاثة: خذوا الأوراق التي على مكتبه. وأشار بإصبعه إلى تلك التي أنجز كتابتها قبل مجيئهم.
فانقذفوا على الفور وخطفوا أوراقه.
ـ ليس في القصص ما يشكل تهديداً لكم...
بادره الرئيس من جديد: القصة الأخيرة. أليست تشهيراً بعملنا الساهر على سلامة الجميع؟ فغر الكاتب فمه مصعوقاً؛ إذ كيف عرفوا بما كتبه ولم يجف حبره بعد!» (16).

ولا يتوقف أمر الكشف على هذا الموقف، بل يتعدى ذلك إلى تفاصيل كثيرة مما ورد في القصص الثلاث، وخصوصاً مواقع المكبوت وتفجيره والكتابة عنه، يقول الرئيس للكاتب:

«ثم، ما حكاية الفتاة القاتلة في القبو؟ وانتشر كالمصعوق إذ تذكّر أمراً آخر: ألا تخجل! كيف تصوّر ما جرى بين المرأتين في حجرة الميتة؟ هذه علاقة سرية ينبغي عدم التطرق إليها. عليك أن لا تخدش حياء المجتمع»(17).

وكما يشير محمد دكروب الذي خصّ هذه القصة بدراسة هامة معمقة «فالغرائبية هنا ليست مجرد شكل ولعب تجريبي، وفانتازيا وتركيب فني متقن ومشغول.. الغرائبية، هنا، تعبير عن حالة، هي الرعب وقد تشخّص.. فالغرائبية هنا، كشكل تجريبي، هي هي الموقف، هي هي القول والمضمون (....) ولكنها ليست أبداً مجرد شكل ولعب فني»(18)، ووفق تحليل دكروب، فإن السمة الغرائبية تعبير عن قمع الكاتب لنفسه، فالمداهمة من الداخل وليس من الخارج، إنها الرعب الذي ملأ نفسه بعد أن كتب أو فكّر أن يكتب عن المكبوت والمقموع، وخصوصاً بعدما تصاعد من القمع الجنسي إلى القمع السياسي.

وعندما خرج معتقلاً أو تهيأ له ذلك، رأى الشخصيات والأحداث التي كتبها قد تحوّلت إلى واقع، رأى النسوة المتشحات بالسواد، وسيارات الشرطة والإسعاف.. كل ذلك ـ وفق دكروب ـ من تهيؤات الكاتب ومن تشخيصه الأحداث المتخيلة لنفسه، لمجرد أنها تجاوزت خطوط الرقابة، ودخلت إلى منطقة الممنوع.

وكما يحدث في السرد الغرائبي فإن الكاتب (الشخصية) يقف متردداً مستغرباً ما يراه، فكيف تحوّل العالم الذي تخيله إلى عالم فعليّ، وما المسافة الفاصلة بين الواقع والكتابة؟

«فكر، بهدوء وتأمل عميقين، في تفسير كل هذا الذي حوله. كيف يكون قبل أن يكون؟! كيف رآه قبل أن يحدث؟! كيف وصفه قبل أن يتشخّص؟! ثم رفع رأسه إلى السماء. كانت سوداء ومثقّبة بكثير من النجوم البعيدة...»(19).

هذا التردد ينتقل إلى القارئ، لتكتمل الحالة الغرائبية وليبدأ التأويل انطلاقاً منها.. ولنتوافق مع محمد دكروب في تأويله لحالة الرعب التي تقف وراء هذه الطبقة الكثيفة من الغرائبية.

يربط (تودروف) بين الوظيفة الاجتماعية والوظيفة الأدبية للاّمعقول بجامع «انتهاك القانون، وسواء أكان داخل الحياة الاجتماعية أم داخل المحكي، فإن تدخل فوق - الطبيعي يشكّل دائماً، تكسيراً في نسق القواعد القائمة سابقاً، وفي ذلك يجد تعليله»[20].

وفي تعداده لتيمات (الأدب العجائبي) يشير (تودروف) إلى تيمات من قبيل: السّحاق بوصفه متغيراً من متغيرات الحب، وتجاور الرغبة والموت، ووجود الجسد المرغوب قرب الجثة، كما يشير لما يسمّى بالنيكروفيليا التي تشيع في الأدب العجائبي على شكل ممارسة للحب مع هامات أو أموات، ويفسّر مثل هذا النوع بأنه يطرح بوصفه «عقاباً لرغبة جنسية جامحة»[21]، فالأدب العجائبي «يتعلق تخصيصاً، بوصف أشكالها الجامحة، مثلما يتعلق بوصف تحولاتها المختلفة»[22].

وإذا استعدنا فكرة الانتهاك وتكسير النسق القائم، فسنلاحظ أن ذلك التكسير لم يتوقف عند التحول من الواقعي إلى العجائبي والغرائبي، بل تجاوزه إلى تكسير النوع القصصي (القصة القصيرة) لصالح نوع مجاور يقترب من النوفيلا ولكنه يظل أقرب لما سمّي بحلقات القصة أو المتتالية (المتوالية القصصية) أو (الروفيلا)، مما مكّن الكاتب من صياغة نص سردي مطوّل نسبياً، ولكنه متماسك وشديد التكثيف (رغم طوله النسبي).

وقد نهضت اللغة بدور رفيع في إحداث الانتهاك، والنهوض بالتعبير عنه، وهي - اللغة - عنصر مركزي في السرد العجائبي، إذ هو عمل باللغة وفي اللغة، وقد تمكن الياس فركوح من أن يقود لغته وينتفض بها إلى المستوى العجائبي، إنها لغة تميل إلى البذخ عموماً عند فركوح، لغة ممتلئة وليست متقشفة، وربما يكون حضور شخصية (الكاتب) مسوّغاً إضافياً لهذا المستوى العجائبي من السرد.

الهوامش

(1) ظهرت الطبعة الأولى عام 1991، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، كما ظهرت ضمن طبعة الأعمال القصصية، دار أزمنة والمؤسسة العربية، 2002، وسنوثق من هذه الطبعة الأخيرة.

(2) يمكن تتبع المصطلحات المقترحة لتسمية هذا النوع عند: روبرت لسجر، انظر:

- Robert M . Luscher,The Short Story Sequence: an Open Book, in: Short Story Theory at a CROSSROADS، Edited by: Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey, Louisiana State University Press, Baton Rouge and london, 1989, PP 149-167 .

وقد لخّص دومة بعض هذه الآراء في كتابه (تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة)، ص 267 وما بعدها.

(3) خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 267 .

(4) المرجع نفسه، ص 268-269 .

(5) المرجع نفسه، ص 270 .

(6) إلياس فركوح، الأعمال القصصية، ص 401 .

(7) المصدر نفسه، ص 402 .

(8) المصدر نفسه، ص 407 .

(9) المصدر نفسه، ص 407 -408 .

(10) المصدر نفسه، ص 403 .

(11) المصدر نفسه، ص 425 .

(12) المصدر نفسه، ص 426 .

(13) المصدر نفسه، ص 426 .

(14) المصدر نفسه، ص 427 .

(15) المصدر نفسه، ص 429 .

(16) المصدر نفسه، ص 431 .

(17) المصدر نفسه، ص 432 .

(18) محمد دكروب، قراءة في قصة أسرار ساعة الرمل، في: القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية، ص 72-73 .

(19) الياس فركوح، الأعمال القصصية، ص 434 .

(20) تودروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 150 .

(21) المرجع نفسه، ص 128 .

(22) المرجع نفسه، ص 129 .

سحب الفوضى ليوسف ضمرة

الرواية القصيرة.. في مواجهة أصلها القصصيّ

تقدم لنا (سحب الفوضى) الرواية القصيرة ليوسف ضمرة(*)، فرصة ثمينة للمقابلة بين الرواية القصيرة والأصل القصصي الذي نشأت عنه، وتطورت من خيوطه؛ أما أصل هذه الرواية فيتمثّل في قصة قصيرة تحمل عنوان (مدارات لكوكب وحيد) المكتوبة عام 1982، والمنشورة في المجموعة القصصية السادسة لضمرة الصادرة عام 1988 .

أما الرواية القصيرة ـ سحب الفوضى ـ فقد كتبت في العام التالي 1983 وتأخر نشرها حتى عام 1991 (1) ، واللافت أن الكاتب حافظ على الاثنتين معاً؛ القصة القصيرة (مدارات لكوكب وحيد)، والرواية القصيرة (سحب الفوضى) في مجلد أعماله القصصية الذي صدر عام 2005 (2) ، مما قد يشير من طرف خفي إلى إحساس الكاتب

---

* يوسف ضمرة: من مواليد عقبة جبر بفلسطين عام 1953. درس في مدينة الزرقاء، وحصل على دبلوم علاج طبيعي من معهد المهن الطبية، وعمل في وزارة الصحة مدّة عشر سنوات، قبل أن يتفرّغ للكتابة. له اهتمامات في مجال الدراما الإذاعية والكتابة للأطفال والترجمة. شغل منصب نائب رئيس رابطة الكتّاب الأردنيين مدّة أربع سنوات. ترجمت بعض أعماله إلى الروسية والإيطالية والإنجليزية.

صدر له ثماني مجموعات قصصية هي: العربات (1979)، نجمة والأشجار (1980)، المكاتيب لا تصل أمي (1982)، اليوم الثالث في الغياب (1983)، ذلك المساء (1985)، مدارات لكوكب وحيد (1988)، عنقود حامض (1993)، أشجار دائمة العري (2002). إضافة إلى روايته القصيرة (سحب الفوضى) ومجموعة قصصية للأطفال عنوانها (مغامرات قطة) ومجموعة مترجمة للأطفال بعنوان (حكايات عن طيور البطريق).

بأن كل عمل منهما له دلالته ومنطقه، حتى لو كانت (مدارات لكوكب وحيد) قد غدت مضمّنة في (سحب الفوضى) أو أنها (البؤرة) التي سمحت لها بالتشكّل والتكوّن.

ويلفتنا من ناحية ظاهرية الفرق في الحجم وعدد الصفحات، فمدارات لكوكب وحيد جاءت في اثنتي عشرة صفحة (طبعة الأعمال الكاملة) في قرابة 3500 كلمة، أما (سحب الفوضى) فوصلت إلى خمس وخمسين صفحة في قرابة 15000 (خمسة عشر ألف كلمة) أي أن القصة من ناحية الحجم تساوي ربع الرواية بصورة تقريبية. وهذا يعني أن مساحة التغيير والتعديل والتوسيع لحقت بعناصر كثيرة، كما اقتضت إضافات متعددة يقتضيها الشكل الجديد المعدل عن أصله القصير نسبياً؛ ونستخدم (نسبياً) هنا لأن القصة الأصلية تجاوزت معدل الطول المألوف لقصص يوسف ضمرة التي لا تزيد في العادة عن خمس أو ست صفحات، مما يومئ إلى أنها حتى في حالتها الأولى اقتضت من الكاتب شيئاً من الإطالة، ويبدو أن فكرتها وإمكانية توسيعها ظلت قائمة، حتى أخذت شكلها المستقر في (سحب الفوضى) وإن ظل هذا الشكل مفتوحاً قابلاً للإضافة والتوسيع كما سيتبين لنا لاحقاً من منطق العمل نفسه، ومن طريقته في التشكّل السّردي.

❖ الأصل القصصي: مدارات لكوكب وحيد:

منذ العنوان تنفتح القصة على مبدأ التدوير (مدارات)، بما يعني الاستمرار وعدم التوقف، فالمدارات ليست خطوطاً لها بداية ونهاية، بل توحي بذلك النّوع من الأفعال والأحوال المستمرّة؛ الكوكب يواصل دورانه ولا يتوقف، ليس هناك بدايات أو نهايات واضحة للمدار، بل هو طريق دائري تواصل الأشياء حركتها فيه دائماً. هذه الدلالات تظل تحكم القصة مثلما حكمت العنوان، أما اللمسة الإيحائية في العنوان فتكتسب محتوى واقعياً في القصة، عندما نتطلع إلى مكونات المدارات، أو ما تسمح برؤيته والإطلالة عليه. إنه عالمنا، أو منتخبات منه، تتوارد في ذهن الراوي المتكلم / شخصية القصة، أو تتدفق من ذاكرته مفككة مجزأة، وفق تأثيرها وليس وفق منطق سببي يربطها.

في الفقرة الأولى التأطيرية تضعنا القصة في جو المدينة بوصفه الإطار العام لهذه الشخصية وللقصة معاً:

«المدينة في انتظاري. شارعها العريض يهتز بالوجوه الصباحية. عيون حمر، عيون ذابلة. ابتسامات قليلة. كلمات تتدحرج فوق الأرصفة. أكثرها لأطفال الصحف واليانصيب. وتنتظر في الدائرة. ربما جهز المدير كميناً في غرفة أو زاوية ما... السيارات القادمة مسرعة. لا أبواقها تقصف عن بعد كما تفعل عند الحاجة. لا فرامل مسبقة. لا انحراف إلى يمين الشارع. الهواء البارد ينحرف إلى الشرق أحياناً. يلفح صفحة الوجه فيرتعش القلب والجسد. يرتبك الصباح في العينين. تبدو الأشياء مثل (خلاّطة) الفواكه التي أراها بين عام وآخر. أتحداني أن أميز الأنواع أثناء الدوران» (3).

يفتتح الراوي قصته بهذه الصورة الموجزة للمدينة، كما استقرّت في وعيه ووجدانه، لا كما هي حقيقتها الواقعية، وهو يعبّر عنها عبر إبراز تفاصيل محددة وليس كليات شمولية. إنها صورة تبدو قادمة من المعايشة والخبرة، صورة تحمل أبعادها النفسية وثقلها الواقعي، لكنها ليست تصويراً حيادياً بقصد: إضاءة المكان كما يقال عادة في السرد.. كذلك تختلط في الصورة أبعاد الزمن ومستوياته بصورة ضمنية، لا تحدث التفاصيل أمامه (الآن) بل هي قادمة من التكرار والتدوير، من المعرفة اليومية بها، ولذلك تبدو السطور الأولى تعبيراً استباقياً (المدينة في انتظاري)، وقد نستشفّ من ذلك أنه يرسم الصورة المكررة قبل أن يراها من جديد، ولكن بعد سطور لا يعود الزمن مهماً، فها هي الصورة تتكرر، والأشياء تدور من جديد، وهو يدور مع تفاصيل المدينة مرة أخرى.

إذا أردنا أن نحدد مساراً محدداً واضحاً للقصة، فسيكون مسار الشخصية / الراوي وهو يخرج من بيته، ليصل في نهاية الأمر إلى عمله، وما يستمر به بين الانطلاق والوصول، وهذا ما يتضح عندما نتجاوز الفقرة الأولى لندخل مع الراوي في رحلته اليومية، رحلة قصيرة مكاناً وزماناً ولكنها طويلة من ناحية وقعها النفسي، وما تتعرض له ذاكرته من فيضان وهذيان وتداع، ومن ناحية استثارتها للذاكرة كي تفيض، وللاوعي أن يكشف عن المحجوب في الطبقات المستترة في نفسية الراوي.

ينتقل مسار الرحلة من المدينة وشوارعها إلى (الباص الصغير) أو الحافلة التي يستقلها الراوي، وستظل هذه الحافلة في طريقها على امتداد الصفحات اللاحقة من القصة حتى تصل إلى آخر موقف، وتنتهي القصة عند ذلك الموقف، ولكن ليس قبل أن يعاين الراوي نفسه، وينظر إلى ذاته في صورة انشقاق وتمزق يعبران عن أحوال الإنسان المعاصر وتمزقاته.

تبدأ رحلة الحافلة من بداية الفقرة الثانية:

«أخيراً جاء الباص الصغير. العربة الوحيدة التي لا تنحرف إلى يسار الشارع. الوحيدة التي تفتح بوقها بمجرّد أن يلمح السائق شخصاً ما» (3).

أي أنها حافلة نقل عام مما يستخدمه عموم الناس والموظفون والطلبة، وسيصعد الراوي إليها، ويواصل مشواره هذا، ويذكرنا دائماً أنه ما زال في الحافلة من خلال بعض علامات الطريق، أو سرد بعض التفاصيل المرتبطة بالحافلة وركابها، أو عن الفتاة التي اختار الجلوس بجوارها، رغم وجود مقاعد فارغة.. هذه الرحلة من عمّان إلى الزرقاء مروراً بعوجان، هي الخط الذي يستمر واضحاً حتى النهاية:

«صاح الولد: آخر موقف. برقت في رأسي فكرة خنقه حتى الموت، توقف الباص. راح الآخرون يهبطون ببطء. انسللت بينهم وأنا أحاذر أن أدوس ثوب امرأة يكنس أرض الباص الوسخة. ذبتُ بين الجموع على الرصيف المائج. قررت ألاّ أذهب إلى العمل. رحت أتسكّع دون هدف على الإطلاق. صاح الولد وهو ينظر باتجاهي: آخر موقف يا أستاذ. نظرت حولي. كانت المقاعد فارغة وأنا أذوب بين الجموع على الرصيف» (4).

هذه الرحلة تؤطّر القصة وتمنحها الهيكل البنائي العام، ولكنها لا تستغرقها، بل هي مجرّد ذريعة تتيح للشخصية التي اختار لها الكاتب أن تتحدّث بلسانها في صورة من صور الاعتراف والهذيان - أن تبوح وتتكشف وتعلن أطيافاً من المخفيّ في طبقاتها وأعماقها، ولعل مادة اللاوعي أو الهذيان أو التداعي هي المادة المقصودة المعبّرة عن رؤية (سحب

الفوضى) وهي المادة التي تمثل الثقل الحقيقي الذي يضغط على الشخصية، ويدفعها إلى التمزّق والانشقاق. .

هناك إذن رحلتان، واحدة واضحة بوصفها مساراً خارجياً ينظم السرد ويضبط إيقاعه (رحلة الشخصية في الحافلة) ورحلة أخرى مستترة، تمثل الغرق في طبقات الذات المشحونة بالغضب وعدم الرضى عن الواقع، عن العالم الخارجي، وربما تمثّل هذا العالم ظاهرياً في الحافلة، بوصفها العالم المصغّر الذي ترحل فيه الشخصية، ولذلك نالت قسطاً وافراً من الهجاء السردي، ، لا بوصفها «حافلة واقعية» بل هي الحافلة/ الرمز المحمّل بالدلالات، إنها الحياة المعاصرة وهي تقاد وتوجه ممّن لا نرضى عنهم، وممن يتحكمون في مصائرنا، وعندما يصلون بنا إلى النهاية، نكون قد تشققنا، أو صرنا نسخاً متشابهة، فالراوي الذي لا يمكن أن يرى نفسه (واقعياً) على الرصيف فيما هو ما زال على مقعده، ربما أراد من خلال النهاية الغرائبية أن يمرّر لنا مثل تلك الدلالة: القمع والاضطهاد ومآزق الواقع وضغوطاته حولّتنا إلى متشابهين منمطين، يمكن أن يرى كل شخص ذاته كما تتعين أو تتمثل في الآخرين.

وتتعدد المادة التي تستمد منها الشخصية هذيانها وفيضها الواعي وغير الواعي: الواقع اليومي، والواقع السياسي، وأحداث لبنان، والمقاومة الفلسطينية، وألعاب لغوية تناسب لغة التداعي، ذكريات وصور من الماضي البعيد عن القرية الفلسطينية، ومواد مقتبسة أو مستوحاة من مصادر ثقافية تاريخية وشعرية توحي بنوعية ثقافة الراوي وطبيعة شخصيته من منظور وعيه وثقافته الأدبية والحضارية. وقبل أن تنتهي القصة يتوهم الراوي أنّه وجد نفسه في المخفر، إذ اقتاده الشرطي بعدما تحرش بجارته وتطاول عليها وهو لا يعرفها. ثم نكتشف أن كل ما يرويه ليس إلا (سيناريوهات) من أوهامه وتهيؤاته. . لم يحدث شيء من ذلك، ولكنه في كل مرة يرسم مشهداً متخيلاً، أو يستحضر ذكرى يحفظها، أو أخباراً تأثر بها. . حالة كابوسية تسوّغها المكونات المسرودة نفسها، وتسوّغها مشاعر الإحباط والعجز التي تثقل الراوي، حتى صنعت منه شخصية مشوهة تهذي وحدها، وتمضي بين كوابيسها وأحلام يقظتها دون أي حوار حقيقي مع المحيط أو الآخرين.

تشوهات سياسية وعاطفية ومعيشية، تشوّهات في الذاكرة وفي الواقع الراهن (بالنسبة

للراوي) وكلّها توفر له فرصة أن يروي أو يسرد دون توقف . . تتراكض لغة الهذيان وأحلام اليقظة والتداعي، ولا توقفها علامات النقاط التي مال إليها الكاتب لفصل جمله المتابعة، وأكثرَ من وضعها حتى بين ألفاظ مفردة، محاولة منه للتخفيف من سرعة إيقاع التداعي، النقطة تطلب منا أن نطيل الوقوف، بينما النص نفسه، الجملة أو الكلمة فتدفعنا بإيقاعها ودلالتها إلى التسارع الراكض اللاهث، وكأنما شحنت هذه اللغة بمسّ من هذيان الشخصية وتمزقاتها، ويمكن أن نمثل على هذا المظهر لهذيان اللغة وتمزقها، امتداداً لمعاناة الشخصية بالفقرة التالية :

«فلسفة؟ بسطار أمريكي أو فرنسي. مختلفان في كل شيء. حمار. متشابهان. دع البسطار وتحدّث عن الناس. أمريكي وفرنسي. مختلفان. المظلي الفرنسي يهبط في تشاد. ومناطق أخرى غير التي يطؤها الأمريكي. فرق واضح. أليس كذلك. مظلي ومظلي. أرض وأرض غريبتان. ومسلحان. مختلفان في السلاح. لكنه رصاص. مختلفان في الرصاص. لكنه قاتل. متشابهان. مختلفان. لغةً على الأقل. في باريس تتحول الراء إلى غين. إلى دال في واشنطن. متشابهان. النفط والموت. الميراج أو (الميغاج) والبطيخ والعطور والبساطير والأفخاذ باريسياً بالغين. بالدال في مانهاتن. لا فرق. لشدّ ما أنا حزين لأني لا أعرف إلا لغة واحدة، ونتفاً من الإنكليزية تؤهلني لإقامة علاقة مع امرأة» (5) .

وعلى هذا النحو من بلاغة التداعي والهذيان، يتاح للشخصية أن تعلن موقفها مما يضغط عليها ويثقلها، في صورة محاكمة للواقع العربي على المستوى الفرديّ والجماعي، وتتنقل الشخصية من خلال التباسها بالراوي، بحرية مطلقة في فتح خزان الذاكرة، والإطلالة على مدارات خوفها وطبقاتها المخفية، لتقدم لنا القصة من خلال ذلك كلّه نسيجاً متقطعاً ومتداخلاً في آن . . ضمن إمكانات التداعي والهذيان .

وإذا كنا لا نريد الإطالة في تحليل القصة والوقوف عند سائر مكوناتها، حتى لا نفسد وقفتنا عند الرواية القصيرة المستمدة منها، فإن ما يعنينا منها عدة أمور :

1- طبيعة البناء الدائري/ المداري / الذي يبدو بناءً قابلاً للإضافة والحذف والتغيير، فالدوائر أشكال قابلة للتوسع والتعدد.

2- فكرة الرحلة ـ رحلة الحافلة التي تشكّل خيطاً هيكلياً منظّماً وضابطاً لحركة السرد.

3- مادة التداعي والهذيان مادة واقعية متعددة المصادر، وقائمة على ضرب انتقائي قابل للزيادة وللتعديل.

4- الراوي المتكلّم الذي يبدو في سياق سردي ذاتي، هو الذي يتحكم في مسار القصة، وإن بدا مسيّراً عبر ركوبه في الباص؛ فسردياً هو الذي يسير الحافلة، وليس السائق، إنه يهتم بها عندما يريد ذلك ويهملها في أحوال أخرى للتفرغ لمادة الهذيان وأحلام اليقظة والتخيلات، هذا الراوي يبني سرده على المصادفة والانتقاء، ويعطي ذاكرته حرية مطلقة في البوح بمكنوناتها.

❖ سحب الفوضى: الرواية القصيرة

إذا كان بعض ما قلناه عن قصة (مدارات لكوكب وحيد) يصلح لهذه الرواية القصيرة، فإن ما يهمنا هنا، ما الذي زاده الكاتب لتغدو الكتابة الجديدة (رواية قصيرة)؟ هل المسألة مسألة طول وقصر فحسب؛ أم أنها أبعد من ذلك؟! ثم: هل اختفت صنعة القصة القصيرة، لصالح صنعة (النوفيلا) وما الذي استجد غير الحجم؟ بل ما العناصر الإضافية التي أدت إلى استقلال العمل الجديد، مما قد يعطينا مؤشراً عن علاقة الحجم بالبناء وبتحديد النوع؟؟

تقترب أولاً (سحب الفوضى) من أصلها القصصي في المظهر العام لبنائها: وحدة الشخصية وانفرادها في صورة الراوي المتكلم الذي لا يروي عن عالم موضوعي خارجه، بل يروي عن نفسه وعما انطبع في ذاكرته أو ترسّب في لا وعيه من مكونات العالم الخارجي، ولذلك لا يبدو ذلك العالم خارجياً مستقلاً، بل يبدو مختلطاً بأحوال الذات، إنه العلّة والنتيجة في آن، وهو ما يضغط على هذه الشخصية ويؤدي بها إلى التداعي والهذيان.

هذا المظهر العام لم يتغير، ولكنه غدا أشدّ تعقيداً، وأبلغ تشابكاً مما كان عليه في القصة القصيرة (مدارات لكوكب وحيد) الراوي المتكلم أيضاً بلا اسم في القصة القصيرة، ولكنه في الرواية القصيرة يكشف عن اسمه (يوسف)، ويوسف هو اسم الكاتب أيضاً، وهو أيضاً قناع الجمال الذي صار آيلاً للزوال والخراب، بفعل أسباب كثيرة تكشف الرواية عن منتخبات منها في صورة هذيانات الشخصية وفيوضها المتداعية.

❖ مقارنة بين القصة والنوفيلا

في القصة القصيرة (مدارات لكوكب وحيد) خط سردي واحد، يبدأ من السطور الأولى (الخروج من البيت إلى الشارع فركوب الباص، ثم قطع الرحلة باتجاه الزرقاء، وصولاً إلى آخر موقف للباص وللقصة معاً)، وهذا الخط مقطّع ومجزأ، عبر تحول الراوي من الخارج إلى الداخل، أي إلى جملة التداعيات التي شكلت مادة القصّة، ولكن من ناحية سردية بحتة يظل (خط الباص - مسيرة الحافلة) خطاً منظماً لانطلاق تلك التداعيات في صورة دوائر تبدأ ثم تنتهي مع التقائها بالخط نفسه، وتتيح المجال لدوائر أخرى بالتشكل.

أما في الرواية القصيرة (سحب الفوضى) فإن هذا الخط السردي ذا الوظيفة التنظيمية يتراجع خطوة أو خطوتين إلى خلفية الرواية، ويتقدم عليه خط آخر، لم يكن له وجود في القصة القصيرة، ويتمثل الخط الجديد فيما يمكن تسميته بخط الرحلة نحو القبر، ويبدأ هذا الخط الغرائبي من السطور الأولى، ويظل ينقطع ويظهر حتى نصل إلى نهاية الرواية. بداية هذا الخط من الغرفة السوداء (غرفة الجثث) في المستشفى ويمرّ بالمراحل المعهودة لنقل جثّة بهدف دفنها، وما يتخلل ذلك من أحاديث وتقبّل للعزاء، ووداع للميّت، لتختم هذه الرحلة بالدفن ومغادرة المشيعين، أما الميت فيظل وحيداً في قبره، متروكاً لمصيره المجهول.

هذا الخط - خط القبر - هو النبرة التي تنظم الرواية القصيرة، وتدفع بها من البداية إلى نوع من الكتابة الغرائبية أو العجائبية المضاعفة، فكيف يمكن للميت أن يشهد موته، ويروي سيرته ميتاً، كيف يكون هو الميت، والراوي في آن؟

الزمن في البدايتين (بداية القصة وبداية الرواية) هو الصباح، لكن البداية الواقعية هي الملمح الذي يميز بداية القصة قبل أن تبدأ التداعيات والكوابيس، أما في الرواية فإن الشخص لا يخرج من غرفته حياً، بل تغدو غرفة سوداء، مشرحة أو غرفة جثث. ولو طلبنا دلالة لهذه الغرائبية، لتكشّفت لنا بعض دلالاتها عبر الرؤية العامة لهذه الرواية القصيرة، فالعالم الذي تعيش فيه الشخصية ممتلئ بالأسباب والعلل التي تبدو مناهضة للحياة، من يستطيع أن يدّعي أنه حيّ وسط هذا العالم الأسود؟! وهكذا يبدو خروجه اليومي ليس إلا رحلة موت نمطي معاد، ثم إنه عاجز أمام الواقع، والعجز موت، وأفضل حال يمكن أن يتمثل فيه لا يبعد عن هذه الصورة من الموت المريع، أو الإغراق في رحلة الهذيان باتجاه القبر أو موقف الحافلة.

كما أننا يمكن أن نفترض مجيء هذه الغرائبية، في شكل (سيناريو) للمستقبل، يسمح السرد بتقريبه ومواجهته، وهذا ما تُشير إليه الجملة التي يتغير فيها الراوي إلى (هو) بدلاً من الراوي المتكلم:

> «*سيحدث هذا، سواء أراقه ذلك أم لا. فعل كل شيء ولم يحسب لأي شيء حسابه القادم... قبل ذلك عدتُ إلى البيت...*»[6].

لاحظ كيف يراوغ الراوي، ويتحوّل دون عوائق بين (هو) و (أنا)، والتحول أيضاً من صيغة المستقبل (سيحدث) إلى صيغة الماضي (قبل ذلك عدتُ) ثم تنمو الفقرة من خلال جمل اسمية مقطّعة:

> «*الغرفة لا الشارع. الصور لا الأكتاف. الهواء المضغوط. نثار الأحلام. شظايا الكوابيس. الفوضى الخاصة. الرغبات الموزّعة في مسام الجدران*»[7].

هذه التراكيب التي لا تكتمل غالباً في شكل جمل تامة، مع غياب صيغ الأفعال تمثل أسلوبياً تلك النزعة إلى التشظية والحالة الفسيفسائية التي تعاني منها الشخصية، وهي بعض أسباب موتها الرمزي وخروجها من المشرحة إلى القبر، هكذا تغدو كلّ غرفة مشرحة، وكل خروج ما هو إلا جنازة ورحلة نحو القبر.

هل نفترض أن لا شيء مما سردته الرواية قد حدث، وأنها ليست إلا (نثار الأحلام وشظايا الكوابيس) وأن الوضعية الافتراضية للسرد هي هذا الراوي المتمدد على :

«السرير المعدني في مواجهة المكتبة» .

كما يرد في الفقرة التالية، وأن كل الطبقات التي ستمر في الرواية هي من نتاج تشظي الذاكرة و:

«الانتشار في سحب الفوضى حتى انهمار الأشياء» .

إذا افترضنا ذلك فإن الشخصية تدير العالم في ذهنها ولا تعيشه، ليس هناك خروج ولا دخول، بل هناك رحيل مع الذاكرة ومع انثيالاتها المتشظيّة.

وللاحظة طبيعة التركيب المناقض للبساطة النسبية يمكننا استعادة الدرجات التالية التي ميّزت (سحب الفوضى) عمّا ورد في أصلها القصصي :

ـ الراوي ميتاً يحاور الطبيب ثم يكمل سيناريو الموت :

«قلت له متوسلاً ولا ثالث بيننا : كل شيء طبيعي سوف أتألم حين تنشر أضلاعي. . وبقيتُ وحدي في الغرفة السوداء. . . وأنا أنتظر قدومهم. . راحوا يرتبون الصف بشكل جيد. . كثيرين كانوا. . .) .

ـ عظّم الله أجركم .

ـ شكر الله سعيكم . » (8) .

وهي العبارات المألوفة في العزاء .

ـ الانتقال إلى زمن يبدو أسبق من زمن الموت :

«قبل ذلك عدتُ إلى البيت»

وتتبعها سردياً جملة :

«تمددتُ على السرير المعدني في مواجهة المكتبة. كنتُ غادرتها مبكراً قبل الرجوع الأخير. صباحاً كان الوقت» (9) .

ـ المغادرة الصباحية (قبل الرجوع الأخير) : إنه يعيدنا إلى زمن أسبق من رجوعه وتمدده على السرير، ويستعيد تفاصيل ذلك الخروج المبكر، وهنا يعود لمطلع قصة (مدارات لكوكب وحيد) : (المدينة في انتظاري) وما تبعه من ركوب الحافلة. وهكذا يدخل هذا الخط ليتداخل مع الخطوط السابقة، وسيستمر (خط الحافلة) كتنويع سردي، بوصفه خطاً تركيبياً يتداخل ويتقاطع مع خط الموت والرحلة إلى القبر، ولكنه سيظل خطاً داخلياً، متخلّياً عن وظيفته الناظمة والمنظمة كخط أوّل، وينهض هذا الخط بدور «التركيب» و«التعقيد» مما يستلزمه بناء الرواية القصيرة، بصورة مضاعفة عن حاجة القصة القصيرة التي اكتفت بهذا الخط الجزئي فبدأت وانتهت به. أما في (سحب الفوضى) فقد بدأ لاحقاً لخط الموت، كما أنه استمر حتى منتصف الرواية تقريباً ثم انتهى، ولم تنته الرواية. لقد صار خطاً تركيبياً إضافياً يساند غيره في مستوى التركيب، ولكنه يظل في صورة مكون داخلي لا ترتبط به البداية وسيرورة الحبكة المفككة ولا تتوقف عليه النهاية.

أما ما أشرنا إليه من تداخل الخطين معاً: خط الموت وخط الحافلة، فيتم بتركيب سردي متشابك تتداخل معه صور التداعيات والهذيان، لأننا أمام حالة كابوسية شديدة التمزّق والتجزؤ، ويمكن أن نمثّل على هذا النوع من التركيب بالفقرة التالية:

> *«صور مشوشة لم أقرأ تفاصيلها. نساء. خوذات. جثث. أعراس. شوارع. سنوات. حقول خضراء. حقول يابسة. جسور. أمطار. رمال. بكاء. طائرات... دارت الصور بسرعة حادة واستقرت في تفاصيل الصباح. حين لمحتُ السخط في عينيّ السائق قلتُ في نفسي: يحقّ لي الجلوس أينما أشاء. ثم إنني لم ألاحظ أنها فتاة حين جلستُ. بل لاحظتُ (........) تسلل عطرها إلى خلايا الروح، فغابت أشياء كثيرة اكتشفتها لاحقاً. واكتشفتُ وحدتي في عتمة الغرفة. ثم فتح الباب ودخلوا. كانوا واجمين. أحدهم قال بصوت مشروخ:*
>
> *ـ يوسف.*
>
> *التفت الجميع إليه، وفعلتُ ذلك. كدتُ أضحك. برفق أغلقوا*

عينيّ (. . . . .) أصبحت أصواتهم أبعد كثيراً عنّي. لم يعد الخارج موجوداً إلى حدّ كبير. واختفى الخارج حين جلستُ إلى جانبها. ناولتُ الصبي قطعة النقود. أخذها وهو يحدق في الفتاة (. . . . .) كدتُ أطلب من أبي إزاحة القطن وفتح العينين، علّ ذاك الحلم قد حدث. الطوفان الجميل بلا هدير. الطاعون الهامس. طائرات بكواتم الصوت الذي سرعان ما ينكسر حاجزه في سماواتنا. حركوني برفق ولفّوا جسدي بشيء ما. لو لم أعد إلى البيت لاختلف الأمر. لكنّي عدتُ، وما أن لامست عيناي رفوف الكتب حتى انهارت كل المعادلات . . . .» (10).

لقد أثبتنا هذه الفقرة المطولة، لملاحظة الطريقة التي نسج بها الكاتب عمله، وكيف سوّغَ الانتقال من حال إلى حال، ومن سياق إلى سياق، في صورة من «التمزق المنظّم» أو من «الفوضى المنظمة» المحكومة بمنطق خفي، وإن بدت ظاهرياً أن لا منطق يحكمها، والمنطق الذي نعنيه هنا هو منطق فن السّرد، ومنطق الرواية القصيرة بشكل أخصّ.

ويمكن ملاحظة البناء الدائري المتشظي من خلال تداخل العناصر المكونة للفقرة السابقة، وهو أمر يمكن تعميمه على (سحب الفوضى) كلّها:

* نلاحظ أولاً ما يطلق عليه عادة «التقنية السينمائية»، بمعنى حرية التنقل وكسر الحدود بين الصور والأشياء، وربما تكون الذاكرة البشرية، ومقدرة الإنسان على التخيل وخلق الصور، مما يتجاوز مقدرة أية كاميرا أو آلة تصوير، ولذلك فنحن لا نميل إلى نسبة هذه البلاغة إلى السينما وتقنياتها، بقدر ما ننسبها إلى الذاكرة المدججة بالصور، والقادرة ـ وفق منطق الحلم والكابوس ـ على الدمج بينها وكسر القوالب والحدود التي تفصلها وتحدّ من جريانها. ولكن للتسهيل على القارئ في التعامل مع عمل صعب مثل (سحب الفوضى) يمكننا أن نقترح أو نذكّر بالكاميرا، لتهوين الأمر من ناحية التلقي.

* تبدأ الفقرة بـ(*صور مشوشة لم أقرأ تفاصيلها بعد*) وتتبع هذه الجملة بكلمات متناثرة كأنما هي عناوين أو لقطات من تلك الصور، أما التشويش فمعناه التداخل وعدم الوضوح، وربما يعني مساحة التناقض بين تلك الصور، فهي تشمل حقولاً دلالية متباعدة

ومتناقضة، فيها الحياة والموت، والحب والحرب، الأمان والخوف، الخضرة واليباس، . . . إنها الأضداد مجتمعة معاً، الموجود والمفقود، المعيش والمحلوم به . .

* الانتقال إلى تفاصيل الصباح (رحلة الحافلة ـ السائق ـ الفتاة) وهذا تتمة لعنصر سابق، لرحلة سبق للرواية أن أعلنت عن بدايتها ثم قطعتها الذاكرة .

* من رحلة الحافلة إلى رحلة الموت، يتمّ الانتقال بسلاسة، اعتماداً على اللغة وإمكانية تجسير الهوّة بين الحدود اعتماداً عليها، والجملة الانتقالية هي :

«تسلل عطرها إلى خلايا الروح، فغابت أشياء كثيرة اكتشفتها لاحقاً . واكتشفت وحدتي في عتمة الغرفة . . .»،

لاحظ فكرة الرائحة التي «تدوّخ» وتغيّب عن الوعي، فالرائحة تسوّغ (غياب الأشياء) ثم الاعتماد على كلمة (اكتشفتها)، ليتم التحول إلى جملة مغايرة من السياق الآخر :

«واكتشفت وحدتي في عتمة الغرفة» .

الاكتشاف فعل معرفة يوحي بشيء من التعقّل، وقد يكون مسوّغاً ظاهرياً لمغادرة التهيؤات السابقة والعودة إلى الوحدة في الغرفة (تتذكر أن الراوي موجود في غرفته وهو يستعيد هذا الشريط) .

* كلمة الغرفة، في الرواية ملتبسة، وحمّالة أوجه، إذ هناك غرفتان : الغرفة التي يستقر فيها الراوي ممدّداً على السرير، تاركاً الحرية لذاكرته وفاتحاً خزّان (لا وعيه) وغرفة سوداء هي التي تخيّل وجوده فيها وأقاربه أو أهله يتهيأون لنقله منها إلى مثواه الأخير . وهنا تندمج الغرفتان معاً، وهو كما يبدو الأمر الحقيقي أو الفعلي، إن كان هناك حقيقة ما في هذا التداعي المعقّد، ليس هناك (غرفة سوداء) وإنما هناك (غرفة الراوي السوداء) التي خلق منها خياله صورة الغرفة الأخرى وهو ممدّد على سريره . كلمة الغرفة تنقلنا مجدداً إلى (مرحلة الموت) ليكمل ما بدأه في هذا الخطّ .

* ينتقل الراوي من (خط الموت) بعد أن يسير فيه قليلاً، ويعود إلى (رحلة الحافلة) ليكمل من حيث انتهى في الموقف السابق، أما هذه الانتقالة فتتم أيضاً اعتماداً على مراوغة اللغة وطواعيتها، مما يتمثل في جملة :

«لم يعد الخارج موجوداً إلى حد كبير، واختفى الخارج حين جلستُ إلى جانبها . . .».

لاحظ أنه اعتمد التقنية نفسها، التكرار اللفظي، الذي يسمح بتشعيب الجملة، كما يوهم بغياب أي تحول أو انتقال غير منطقي. ويمكن التأكيد هنا أن هذه التقنية اللغوية واحدة من أبرز نبرات هذه الرواية في مستوى الأسلوب الفردي للكاتب، وعادة ما يتم التوصل عبر التقنية اللغوية لسدّ الثغرات وتحقيق الانتقال الهيّن السهل دون معوّقات أو خروقات واضحة.

يسمح الراوي للسرد أن يواصل (خط الحافلة) فيحدثنا عن الصبي (مساعد السائق) ويقدم له صورة مبنية على التفاصيل، ثم يتحول منه إلى الفتاة من خلال لفظة (عين): (تدمع عينه الأولى أو الاثنتان، وعين الفتاة لا تفارق النافذة).

* يخرج من (رحلة الحافلة) بأغنية يستدعيها ذكر الحافلة العمومية، مدعياً أن السائق يستعين ببعض أغاني الصباح. . . وبعد المقطع الغنائي القصير، يعود إلى (خط الموت) مجدّداً، ليذكرنا أو يشككنا في هذا الذي يحدث: أهو واقع أم حلم؟؟ ممكن أم مستحيل؟

«كدتُ أطلب من أبي إزاحة القطن وفتح العينين، علّ ذاك الحلم قد حدث».

ولسنا نعرف إن كان المقصود بالحلم ما انتهى من سرده قبل قليل، أم ما سيأتي من سرد، أم الاثنين معاً، فلفظة (الحلم) تستدعي مجدداً صوراً مشوشة أخرى، يتكرر فيها ذكر الطائرات، ومنها يعود إلى الموت، ثم ينتهي إلى التذكير بعودته إلى البيت، وانفتاح عينيه على مرأى رفوف الكتب وما تستدعيه العناوين من تنوّع وتعدد. . .

الرواية كلها مبنية على هذا النحو المتداخل المتشابك، وأحياناً تتّسع فيها التداعيات لتتضمن حوارات وأحاديث وقصاصات أخبار وأشعار، ، وذكريات، يطول سردها ويقصر، ولكنه في كل حال لا يشكل نمطاً من السرد المنظم، بل يتواصل التشويش، حتى تصل الرواية إلى إنهاء (رحلة الحافلة) والتخلّص من هذا الخط، وهو مطابق لما جاء في القصة القصيرة، غير أنه جاء هنا في منتصف الرواية، واستمرّ السرد بعده اعتماداً على منتخبات أخرى من الصور والتخيلات الإضافية.

أما طبيعة الزيادات التي لحقت بنص القصة القصيرة، وخصوصاً بعد التخلّص من (خط الحافلة) فأكثرها متصل بأحداث الواقع السياسي وبالصراع العربي الاسرائيلي، وربّما هذا ما أعطى هذه الرواية القصيرة تركيزاً واقعياً ذا وظيفة سياسية أكثر من القصة التي كان المحتوى اليومي يسيطر عليها دون وضوح أو تركيز مشدّد لأبعاد الواقع السياسي وأحداث الحروب.

ويمكن أن نتتبع أهم الأجزاء أو المواقف المضافة:

ـ الراوي يتخيل أنه حل مكان موظف في دائرة الجوازات، ثم يأخذ في تقليب الصور (لاحظ البحث دائماً عن موقف فيه صور) بما يتيح له أن يخرج منها إلى غيرها.

ـ إحدى الصور تذكره (بالعقيد الجريح) والمقصود ضابط إسرائيلي أصابته المقاومة أثناء غزو لبنان. وهنا يعطي الشخصية الجديدة فرصة أن تروي نصاً متماسكاً يبدأ بـ: (قال العقيد الجريح) وبعد سطرين (قال دون مقدمات) وبعد عشرة سطور تنقطع الرواية بجملة تشير إلى الراوي (ثم تابع العقيد الجريح) وهذه المرة يمتد النص دون انقطاع لقرابة ثلاثين سطراً (من طبعة الأعمال الكاملة)، وعندما تنتهي هذه الشهادة التي يقصد منها تمجيد المقاومة وإظهار البطولة النادرة في حصار النبطية، ومن خلال شاهد من الأعداء وليس الأصدقاء. يعود السرد إلى نقطة البداية، فينتهي هذا القسم بجملة تذكرنا بالبداية التي سمحت بهذه الشهادة: (تضع الصورة جانباً)، كل هذا مستوحى من الصورة التي ذكّرت بملامح العقيد الإسرائيلي الذي أصيب ولم يمت ليظل شاهداً يروي طرفاً من بطولة أفراد المقاومة.

ثم يتقدم السرد بالصورة المتقطعة التي مرت بنا نحو أحوال وصور مرتبطة بفلسطين ولبنان، إشارات إلى الأسلحة التي استُخدمت في الإبادة، المرور على مذابح صبرا وشاتيلا. بعض أعمال المقاومة وصمودها في المرحلة اللبنانية. وينتهي من هذا الاستطراد بفقرة تذكرنا بالصورة (صورة العقيد الإسرائيلي الجريح):

> «*تضع الصورة في جيبك. تنهض عن المقعد مرتعشاً. تتحرك باتجاه الباب. قبل أن تخرج كان المراسل واقفاً يشير إليك وخلفه رجل كبير وشرطيان. قال أحدهما: تعال. فذهبت. وضع سوارين غليظين*

في يديك قبل صعودك العربة التي تحرّكت بعدها أنت بين الاثنين،
في اللحظة التي كنت فيها تصطدم بالأكتاف على رصيف الصباح،
وتناقش في رأسك فكرة العودة إلى البيت. وعدت. تمددت على
السرير المعدني قبالة المكتبة...» (11).

نلاحظ هنا تداخل الخيوط وتشابكها معاً من جديد، بناء موقف الاعتقال ثم دمجه برصيف الصباح، والتدوير باتجاه العودة إلى البيت، ثم العودة إلى النقطة التي افترضنا أنها بؤرة السرد: الراوي المتمدد على سريره قبالة الكتب.. ومن هذه النقطة المدوّرة يبدأ مرة أخرى لاستكمال (ملف) أو (خط) الحريات، وقضايا الاعتقال والقمع السياسي والتحقيق، ومنه إلى تداعيات أخرى وهذيانات توصل من جديد إلى استكمال (خط الموت) عبر استيحاء بعض المأثورات حول مرحلة ما بعد الموت، وأسئلة الملائكة، وطقوس الدفن والعزاء، وصولاً إلى النهاية الغرائبية التي تذكّرنا بالبداية التي تحدّث فيها الميت مع الطبيب، لكنه في النهاية، مع الميت، مع نفسه وحيداً:

«قلت للميت ولا ثالث بيننا في القبر:
ـ أنت حمار
ـ فردّ عليّ بهدوء
ـ وأنت كذلك» (12).

وهي نهاية أطياف فيها الكثير من المفارقة والسخرية والغرائبية، ولكن لو ضربنا صفحاً عن هذه الأطياف، فسنقوم ببعض الاستبدالات:

ـ الميت = الراوي
ـ القبر = الغرفة

الراوي كأنما يحدّق في مرآته، فيرى نفسه ميتاً ويرى مكانه قبراً، أوَليس ما سردته الرواية القصيرة وخاضت فيه يشير إلى أسباب كثيرة تدججه بالموت، بمعانيه المتشعبة، ودلالته على العجز والهامشية، مما يجعله مستحقاً لأن يوضع ضمن هذا التصنيف [الموتى]؟!

الهوامش

(1) صدرت(مدارات لكوكب وحيد) عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988 (الطبعة الأولى)، بينما ظهرت (سحب الفوضى) عن دار الأهالي في دمشق عام 1991 . أما تاريخ كتابة القصة والرواية القصيرة، فقد استفسرت عنه من الكاتب يوسف ضمرة في اتصال هاتفي (2005/12/24) . كما أشار نزيه أبو نضال في كتابه (علامات على طريق الرواية في الأردن) إلى مقالة فخري قعوار عن الرواية وهي مخطوطة (انظر :علامات على طريق الرواية . . ص 99) .

(2) يوسف ضمرة، الأعمال الكاملة، منشورات البنك الأهلي الأردني، 2005 . مدارات لكوكب وحيد، (335-346) وسحب الفوضى (491-546) . وقد صنفت (سحب الفوضى) بحسب طبعة دار الأهالي، دمشق، 1991 تحت نوع (رواية) كما هو مثبت على الغلاف، بينما دقق الكاتب هذه التسمية لتصبح :(رواية قصيرة) كما جاء في مجلد الأعمال الكاملة .

(3) يوسف ضمرة، طبعة الأعمال الكاملة، ص 335 .

(4) المصدر نفسه، ص 346 .

(5) المصدر نفسه، ص 338 .

(6) المصدر نفسه، ص 491 .

(7) المصدر نفسه، ص 492 .

(8) المصدر نفسه، ص 491 .

(9) المصدر نفسه، ص 492 .

(10) المصدر نفسه، ص (493-494) .

(11) المصدر نفسه، ص (524) .

(12) المصدر نفسه، ص 546 .

(نسيا منسيا) لزياد بركات

عندما تقاوم الكتابة آفة النسيان

(نسياً منسياً) [1] عنوان رواية قصيرة لزياد بركات [*] وقد جاءت تالية لمجموعته القصصية الأولى (سفر قصير إلى آخر الأرض1993)، والعملان ـ رغم ما بينهما من تباعد زمني- يسيران في سبيل واحد، ويؤكدان طريقة أو أسلوباً مختاراً عند كاتب لا ينتمي لأنماط الكتابة المستقرة المطمئنة، وإنما يسير في اتجاه التجريب، ابتداءً من منظوره لوظيفة الكتابة وانتهاءً بالمتون والأبنية السردية التي أنشأها.

في شهادة نادرة أو كتابة تشبه الشهادة معنونة بـ (رغم كل شيء كان زمناً جميلاً) يتحدث بركات عن حياته، وعن تعلقه الفطري بالماضي، بزمن يسميه زمن الأسطوانات وزمن عبد الحليم حافظ، ويمكن أن نذكّر ببعض ما يتصل بالكتابة مما ورد في تلك الشهادة (مما يساعد في إضاءة منظور الكاتب، ويساند في قراءة إبداعه):

ـ أكتب، لأنني أريد أن أستمتع بالكتابة، آخرون وهم كثر، يكتبون من أجل إيصال

---

* زياد بركات: مواليد غزة (فلسطين) عام 1963، نزح مع أسرته إلى الأردن عقب هزيمة 1967، حيث أقامت الأسرة في مخيم شنلّر (حطين لاحقاً). درس في جامعة اليرموك شمال الأردن، وحصل على درجة البكالوريوس عام 1987. عمل في الصحافة الأردنية محرّراً وكاتباً لعدّة سنوات، قبل أن ينتقل إلى قطر ليعمل في الصحافة والإعلام المرئي، وما زال يقيم في دولة قطر.

صدر له: سفر قصير إلى آخر الأرض (مجموعة قصصية/ 1993) وحازت عام 1995 على جائزة الدولة التشجيعية. وصدرت له مجموعة أخرى باسم (العشاء الأخير/ 2004) إضافة إلى روايته القصيرة (نسياً منسياً/ 2004).

رسـالة مـا، أو لمجـرد الزهو ليس إلاّ . . . أكـتب لكي أتخـفى، لكي أترسّب في القـاع السحيق كصوت عبد الحليم حافظ الدافئ والملوّع بلمسة الحزن النبيلة .

ـ أكتب لكي أرثي ذلك الزمن الغابر، المنقضي كطعنة تمّت، ويدين مغسولتين من دم المخلّص . . . أكتب لأنتشل ذلك الصغير من طينه وبؤسه، كي أراه ثانية أمام عيني، فأحضنه وأبكي بملء صدره .

ـ نشأتُ وحيداً وناحلاً ودون حماية في مخيم يقع على أطراف العاصمة الأردنية عمّان، كان يدعى مخيم «شنلر» ثم أصبح «حطين» ولا أدري ماذا سيصبح اسمه فيما بعد . . . آنذاك أقصد في عصر نهاية الأسطوانات، قبل ربع قرن نشأت وكبرت حافياً تحت سماء الله، دون رضى كأنما «الريح تحتي» .

وفي الشـهادة نفسها ينتقل إلى حكاية حب بين شاب وفتاة، تنتهي بالاعتداء على الشاب، ومقتل الفتاة، في صورة ما يسمّى بجريمة الشرف، الفتاة تقتل طعناً بالسكين أمام الطفل الصغير، والكاتب يتذكر صورة الضحية ومشهد القتل :

«*أرى الدم على الأرض دافئاً ورطباً، وأرى الفتاة تنظر إلي بعينيها المذعورتين اللتين يلتمع فيهما رجاء يائس . إنهما تنظران إلي منذ ذلك الوقت إلى الآن، فهل حدث ذلك حقاً أمام عيني . . . يا إلهي؟؟*» [2] .

***

«نسياً منسياً» رواية قصيرة، تعتمد على المبدأ الاستعادي أو الاسترجاعي الذي ينهض على محاولة مقاومة النسيان، أو دفع الكتابة كي تفضح الكتمان والنسيان، ولذلك تأتي المادة المروية كلها مستعادة عبر الذاكرة، عن زمن مضى، وبصورة أدق عبر استعادة عدد قليل من الحوادث في أزمنة ماضية، وما يجمع بين الحوادث المستعادة أثرها المتبقي في الذاكرة والوجدان، ولذلك تروى بمنظور الراوي المتكلم/ الشاهد والمشارك وفق ما يمليه الموقف السردي .

يستعيد الكاتب في عمله (نسياً منسياً) زمناً قريباً مما تحدث عنه في شهادته/ قصتّه، بل

إن الحادثة الأساسية التي تظل هاجس الراوي، هي حادثة مقتل فتاة في المخيم تدعى «عائشة»، وصورة العينين، عيني الضحية، هي ذاتها الصورة التي أقرّ ببقائها في وجدانه، كأن هذا العمل محاولة لاستعادة الصورة نفسها، ولكنها ترد في سياق سردي فيه مستلزمات السرد من إضافات وتحويرات لا تحتفظ بالحوادث كما هي، وإنما تعدّل فيها بما يؤدي إلى تضليل القارئ عن نسبة الحقيقة فيها، أو بما يحولها إلى حوادث سردية وليست تاريخية أو تحقيقية.

يهمنا المنظور الاستعادي، الذي يعتمد على الذاكرة وعلى مستويات من الأزمنة لأنّ هذا المنظور هو الذي أسهم في بناء التقنية التلخيصية اللازمة للرواية القصيرة، من خلال إتاحة الفرصة للوقوف عند الذرى الوجدانية، وعدم التورّط في التفاصيل أو متابعة خيوط سردية متعدّدة. هناك خط زماني واحد تنظّمه الذاكرة وتسيطر عليه، تلخّصه وتبسط منه ما يرضيها أو يؤثّر فيها، وهو الخط المرتبط بحادثة القتل كحادثة منتقاه من ذاكرة الراوي. ويمكننا تأمّل المنحى الزمني في هذه الرواية القصيرة على النحو الآتي:

ـ **زمن القراءة**: قراءتنا للنص، وتفاعلنا معه.

ـ **زمن الكتابة**: وهو مثبت في بداية الرواية القصيرة (كتبت في الدوحة عام 2001).

ـ **زمن عائشة (بعد 1967)**: وهو الزمن الذي قتلت فيه عائشة، الفتاة المختلفة، قتلت أمام عيني الطفل، وقد أخذت هذه الحادثة نصيباً وافراً من التكرار السردي أو السرد المكرر عبر استعادة ما حدث مرة واحدة، وسرده مرات متعددة. في صورة هاجس متكرر في اليقظة والحلم، ومع الشخصيات المرتبطة بالحادثة.

ـ **زمن دمشق (زمن ماري آرثر)**: قبل 1985 (حيث يدرس الراوي في دمشق ويحب فتاة أمريكية تهتم بقضايا الفلسطينيين والعرب، ثم تقتل أمام عينيه، في صورة شبيهة بمقتل عائشة)، وهذه هي الحادثة الثانية التي يستعيدها الراوي مع حادثة (عائشة) الأقدم زمناً.

إذن يعتمد هذا العمل على حادثتي القتل بصورة أساسية، ويستعيدهما الراوي بعد رجوعه إلى أهله عام 1985، يتمزق أمام هذه الاستعادة، الحادثة الثانية ـ مقتل ماري آرثر ـ جددت حضور الأولى وضاعفت من تأثيرها، ومع أن الأولى قديمة تعود لطفولة

الراوي، إضافة إلى أبعادها الاجتماعية، فقد بدت شديدة الحضور، كأنها ترسبت في الأعماق، ثم وجدت ما يثيرها ويوقظها من جديد، ولذلك تداخلت وامتزجت بحكاية الراوي مع ماري في زمن دمشق، وشكلت جزءاً من حديثهما وحوارهما، قبل مقتل الفتاة الأجنبية (الباحثة في شؤون العائلة الفلسطينية) على يد أحد التنظيمات في صورة تصفية جسدية باسم النقاء الثوري، وبتهمة التجسس (حادثة ذات أبعاد سياسية).

الحادثتان معاً تتصلان بالواقع الفلسطيني من ناحية أبعاده الاجتماعية والسياسية، العادات التي تحكمه، سلوك بعض تنظيماته (بعد الخروج من بيروت خاصة) ومع ذلك فإن هذا الواقع لا يظهر بوضوح وإنما بصورة مواربة كرجع بعيد لاستذكارات الراوي وعذاباته وكوابيسه التي هي نتاج ذلك الواقع المركب المعقّد، وهذه المواربة هي ما يناسب الرواية القصيرة، وهي ما أسهم في المحافظة على انتماء العمل لهذا النوع. ولو توسّع الكاتب في إبراز تلك المرجعية أو سمح لخيوطها بمزيد من البروز لتوسع العمل، وغدا محتاجاً إلى شكل مغاير قد يكون هو شكل (الرواية) وليس (النوفيلا).

المادة الحكائيّة، أو المتن السردي، يبدو محدوداً وواضحاً وهو لا يعدو ما ذكرناه مع بعض التفصيلات الأخرى، لكن ما يهمّنا الآن تجاوز هذا المتن، إلى ما يعرف باسم المبنى السردي، أي كيف وصلت إلينا تلك الحوادث، وكيف تم عرضها وسردها؟ وربما يكون هذا السؤال هو الأهم من الزاوية السردية البحتة.

قسّم زياد بركات روايته القصيرة إلى فصول صغيرة وميّز بينها بمساحات بياض، تفصل كل فصل عن الآخر، وهناك اعتماد على أشكال الترقيم والفراغات لإحداث نوع من التقسيم والانتقال السردي. هذه التقسيمات أو التقاسيم أعطت النص نوعاً من الإيقاع نظراً لاختلالات خط السرد، إنه سرد غير منتظم، سرد مشوش، تنظمه الذاكرة ومشاعر الراوي، ولذلك فالإيقاع نفسي، وليس مبنياً على أي شكل من أشكال ترتيب الأحداث أو تطورها أو تتابعها، موجات من التذكر، أو الأحلام/ الكوابيس/ أو الترجيعات والتكرارات لما تم سرده سابقاً . . . كذلك فإنّ أنماط التقسيم تساعد على الانتقالات التلخيصية الضرورية للرواية القصيرة.

يَبدأ العمل بجملة دالة: «*هل حدث ذلك . . . حقاً؟!*» ثم سطر بياض يتيح مساحة

للتفكير ولاستيعاب السؤال الاستعادي، قبل أن يبدأ السرد بمنظور الراوي مستعيداً حادثة الطفولة (مقتل عائشة) . . . وحتى في سرد الحادثة أول مرة، لا ترد التفاصيل منظمة وإنما مبعثرة، كما تستعيدها الذاكرة لا كما وقعت حقاً ضمن نظام التتابع الزمني.

> «*حملنا جسدها الملفوف في حصيرة بالية في الليل الدامس، كانت رغبة جارفة بالبكاء قد اعترتني، غير أنني كابرتُ كي لا أبدو طفلاً بينهم، وأخذتُ نصيبي من الجثّة التي كانت قدماها على كتفي*»(3) .

محمود أو العم محمود قتل ابنة عمه وأخته في الرضاعة، تخلص منها لأنها «*فعلتها وكان لا بد من قتلها . . . (لوثت شرفنا) فقتلتها*» (4) ، ولكن في نهاية المشهد، أثناء دفن الفتاة نجد بداية وجه آخر لمحمود «*بعد ذلك قال كلاماً قليلاً وهو يغالب رغبة في البكاء لم يستطع إخفاءها، ثم انحنى وقبّل جبينها*» (5) .

هذه هي الرواية الأولى وفق ذاكرة الراوي، كما يتذكر لائذاً بطفولته، لكن في القسم التالي، ينفتح السرد على الحادثة نفسها، الزمن عام 1985، أي بعد سنوات طويلة من مقتل الفتاة، الطفل الذي صار شاباً لا ينسى بعد كل هذه السنوات، ولذلك يسأل أمه عن القتيلة، وأثناء السؤال، يتذكر مشهدها أو صورتها، فيقدم لنا إضافات في صورة سرد تكراري، يتوقف التذكر عند صورة العينين:

> «*عندما انحنى ليطبق بيديه على رقبتها البيضاء والطويلة والصافية، رأيت العينين واسعتين وجميلتين، لكن مذعورتين، عينان ببياض صاف كعيني طفلة، أدقق النظر فلا أرى سوى العينين، إنهما تغيّبان الجسد كله، تغيبان محمود وبقية الرجال الملثّمين والمقبرة وأزقة المخيم وبيوته الفقيرة ووحله في الشتاء*» (6) .

هذه الصورة صورة استعادية مضافاً إليها منظور الراوي ووعيه، صورة تمجد القتيلة/ الضحية، ومن خلال مشهد العينين ينقلنا بجملة استباقية إلى (ماري آرثر) يسميها (الباحثة الاجتماعية)، ويقدم النص تحليلاً مشتركاً للراوي ولماري حول عيني الضحية . . . ماري هنا ترد بصورة عَرَضية، ويؤدي ذكرها إلى تهيئة حضورها لاحقاً عبر إشراكها أولاً في حكاية عائشة. ولاحقاً يتوسع هذا الارتباط والتداخل.

ويورد النص رواية أخرى لمقتل عائشة، إنه ليس موتاً ولا قتلاً، بل إنها غابت أو ضاعت، تقدم الأم رواية مغايرة تماماً، لا صلة لها بالرواية الأولى، ويمعن النص في تشكيكنا بكل ما سبق، الراوي نفسه، يشك في روايته، ويتيح لنا أن نشاركه الحيرة والشك، هذا ينقلنا إلى مضاعفة السرد المشوش غير القطعي، ويزداد الشك بمشهد لقاء الشاب (الذي كان طفلاً) مع محمود (قاتل عائشة) لكن اللقاء لا يعطيه إلاّ مزيداً من الحيرة:

«إنني أهلوس، إنني أخلط الحابل بالنابل، الحياة بالخيال، لم يحدث شيء مما رأيتُ أمام عيني، هذا جنون . . . هذا جنون» (7) .

تعدد الروايات والشك فيها يسمح للسرد أن يستمر، ويعطي القارئ دفعة للاستطلاع والمتابعة، في صورة مصغرة من لمسات (القص البوليسي) لكن هذا لا يستمر، فلاحقا يعود الراوي لتثبيت روايته وتأكيدها من خلال مشهد خروج محمود عن أطواره اليومية، وهروبه إلى المقبرة . . . بحثاً عن قبر منسي لم يميّز بأية علامة . . .

وفي صورة من صور تأمل الرواية لذاتها مما يقع في باب (الميتا سرد) تحضر حادثة عائشة مسرودة مجدداً أو محلوماً بها مع (ماري آرثر) وهذه الاستعادة هي ما يربط مشاهد العمل أو فصوله معاً، وأميل إلى تعبير (مشاهد) لأن الانتقال السردي أقرب إلى تقنية القطع السينمائي التي سيطرت على تكوين المشاهد وبنائها وانتقالاتها، يستعاد جزء سبق سرده، في مرآة جزء آخر، ومع شخصية أخرى لا تعرفها، لكن حضورها يجمع الاثنتين معاً، ويكوّن مناخاً مشتركاً، وإيقاعاً متناغماً، بل إن وصف الراوي لماري، لا يختلف البتة عن صورة عائشة المستعادة والمسيطرة على ذاكرته . . .

وفي المشاهد المرتبطة بماري نعرف أن شخصاً اسمه جواد كريم، مرتبط بالعمل السياسي التنظيمي، هو الذي عرّف الراوي بماري، لكنه لاحقاً شكك فيها، واتهمها بالتجسس، ولا نعدم شيئاً من نقد التنظيمات وعملها، وبعض الإشراقات الجنسية وإضاءات السخرية التي تشكل استراحات سريعة وسط سرد يسيطر عليه الألم والحزن، لكن كل ذلك ينتهي بمقتل ماري أو تصفيتها أمام عيني الشاب / الراوي نفسه الذي شهد من قبل مقتل ضحية أخرى في ظرف آخر. جواد كريم يبدو متسبباً أساسياً في صورة انتقام سياسي، يختلط

بغيرة جنسية مخبأة أو غير معلنة . . . ويتجلى هنا نقد التنظيمات وهجاء أخطائها التي ارتكبت تحت مسمّى «النقاء الثوري» .

ويهمنا هنا أن نقارن بين منظور الراوي إلى الحادثتين :

ـ الأولى : رغم انجذابه إلى الضحية ، وسيطرتها عليه ، فقد برّأ محمود ضمناً من دمها ، إنه المنفذ المباشر ، لكن مجتمعاً كاملاً دفعه إلى ذلك :

«هناك محمود وبضعة رجال لا يقل عددهم عن خمسة ، إضافة إلى ما يساويهم ، وهؤلاء كانوا قد أعدّوا القبر وانتظروا الجثّة ملفوفة بحصيرة بالية ، وخلاف هؤلاء هناك من اتخذ القرار وأمر بتنفيذه ، أقصد أولئك الرجال كبار السن الذين اجتمعوا في (المقعد) وقرّروا ، وهؤلاء لا يقلّون عن عشرة ، إضافة إلى أقارب عائشة القريبين جداً ، مثل عائلتي وعائلات قليلة أخرى برجالها ونسائها ، ثم ذلك الصمت الذي لفّ المخيّم كلّه آنذاك ، ما يعني أنّ تواطؤاً جماعياً قد حدث ، فالكل كان يعرف ، والكل اتفق على الكتمان» (8) .

هناك حكم أصدرته الجماعة ، ونفذه محمود مجبراً ، ولذلك يصفه في أحد المشاهد :

«كان محمود عجوزاً حقيقياً ، جسداً ضخماً ورائحة نفاذة ، وقلب طفل صغير» (9) .

إنه ليس مجرماً ، وليس شريراً بمنظور الراوي ، لقد دفع دفعاً ليفعل فعلته وقد ظلت تعذبه حتى كهولته . وهكذا وقف الراوي مع الضحية والجاني في آن معاً ، وانحاز إلى فكرة أن الإنسان الطيب قد يرتكب جريمة أو خطأ ، أو قد ينفذ ما لا يرغب فيه ، تحت ضغوط الجماعة وقوانينها التي تحكم الجميع .

ـ الثانية : تعامل الراوي معها بصورة أُحاديّة ، فبدا جواد كريم ومن خلفه التنظيم الذي أصدر الحكم أو قرار التصفية آثماً مجرماً ، ولم يفتش له الراوي عن عذر أبداً ، بل تبدت الإدانة والتجريم بصورة قاطعة ، خلافاً للمنظور غير القطعي في معالجة الحادثة الأولى . في المستوى الاجتماعي كانت الإدانة محدودة ، ومبرّرة ، وفي المستوى السياسي إدانة

ساطعة قاطعة . . . وما نراه أن شيئاً من التوازن قد اختل بتقديم هذه الصورة، ولو سعى الراوي (ومن ورائه الكاتب) لتعقيد الأمر أكثر ولإيجاد مبرر لما فعله التنظيم، لكان الأمر أكثر استقامة . . . ومن خارج الرواية وخارج منظور الراوي وخلافاً لما استبعده ونفاه بتقديم صورة متطهرة لماري، فإنّ فكرة البحوث الأجنبية التي قام ويقوم بها باحثون أجانب وأمريكان ليست بحوثاً محايدة ولا بريئة، وقد تكون شكوك التنظيم محكومة بمرحلتها في ظل أحوال سياسية مضطربة ضمن سياق من الصراع الطويل . . . ما أقصده هنا أن العمل تبنى منظورا واحدا في حادثة مقتل (ماري آرثر) . . . خلافاً للنبرة التبريرية في حادثة مقتل (عائشة).

لوازم / صيغ سردية:

بما أن هذه الرواية القصيرة تعتمد على الاسترجاع بصفة عامة، فقد لجأ الراوي إلى جمل تساعدنا على تلقي الاسترجاع، والدخول في تفاصيله، وقد استخدم الكاتب على لسان الراوي جملة من الصيغ المتقاربة التي تكاد تتكرر فيها لوازم منمّطة أو مكررة تقوم بوظيفة الانتقال، وتهيئة السياق للسرد الاستعادي وأبرز هذه الصيغ الجمل الآتية التي وردت في مواضع مختلفة من العمل:

- هل حدث ذلك حقاً؟ (الجملة الأولى)
- آنذاك، سرتُ إلى جوارهم.
- آنذاك، سألت عنها.
- فجأةً، سألتُ عنها.
- آنذاك، استعدتُ عائشة.
- كنتُ شاباً صغيراً آنذاك.
- آنذاك استفقت على عائشة فجأةً.
- حدث ذلك بعد . . . آنذاك لم أكن معنياً بشيء.
- ثم حدث أن قالت لي.

ـ وكان ذلك في زمن مضى .

ـ لولا أن حدث ما حدث .

ـ حدث ذلك بما يشبه الحلم .

ـ إذ ذاك ، حدث الذي حدث .

ـ لم يحدث شيء في يوم من الأيام .

ـ هل تذكر أن شيئاً حدث تحت سماء الله ، أم أنك مثلي تنسى (الجملة الأخيرة) .

هذه صيغ لغوية مخصوصة ، تشكل روابط سردية ، وتفتح الأفق أمام التذكر أو الحلم ، أو إعادة السرد (السرد التكراري) وما بينها هو مشاهد قليلة الأحداث ، تقوم على لغة فيها تأثيرات وجدانية ، لأنها ليست سرداً صافياً ، ولا وصفاً محايداً ، وإنما هي نوع من استعادة تأثير الحادثة ، بعد تضخيمها ، وبعد تفاعلها في وجدان الراوي الذي يسيطر عليه الماضي وأحداثه واستذكاراته . وغالباً ما يرتبط هذا الاستذكار بتقنية القطع الضمني من خلال القفز عن تفاصيل وأحداث لم تحتفظ بها الذاكرة ، وإنما يتحرك السرد عبر تنوير ما هو مؤثر فحسب ، أي عبر انتقاء محكوم بالتأثير وليس بالمنطق الواقعي للحوادث ، ولذلك يظل المنظور انتقائياً اختزالياً ، ولا يطور أحداثاً متتابعة ، وكل هذا مسوّغ بفعالية الذاكرة ، التي تنتقي ما تحب أن تسرده ، وما هو ثابت فيها . وينسجم هذا المنظور مع المدى السردي المتوسط الذي يتيحه نوع (الرواية القصيرة) فلا هو شديد الاختزال كالقصة القصيرة ، ولا هو مدى مسهب كما في حالة (الرواية) . ولعلّ الجمل التي أشرنا إليها مما يمكن النظر إليه ضمن التقنيات اللغوية ـ التلخيصية التي تلجأ إليها الرواية القصيرة ، وتغدو شديدة الحاجة إلى استخدامها وصولاً إلى مبدأ التنقّل المختزل وعبور الحقب الزمنيّة دون حاجة للسرد المسهب .

ومما هو لافت أن النص ينطلق من صيغة استفهامية تفتح بابا لتوقع الإجابة ، ويختتم العمل باستفهام مماثل يعمل على إنهاء الدائرة الإيقاعية ، ويوحي بالمشاركة عبر صيغة الخطاب ، فينتهي العمل ولا ينتهي . . ليظل في شكل سؤال مؤثر مكرر وبذلك يتجنب النص أية صيغة جوابية مغلقة أو قطعية وهذا ما يجعل العمل محافظا على الانتماء إلى

كتابة الأسئلة وإثارة القلق ،وهي سمة أخرى من سمات الكتابة الجديدة الخارجة على وهم الحكمة والاستقرار .

تقنيات أخرى:

ينتمي هذا العمل بشكل مجمل إلى تيار الكتابة الجديدة أو التجريبية، بما فيه من سمات لخلخة السرد التقليدي، وقد جاء التشويش عبر منظور استعادي تنظم فيه الوحدات السردية وفق ترتيبها في الذاكرة (التي تغير وتبدل وتعدّل) كما أنها تضيف تأثيرات وجدانية وانطباعات متنوعة. ومن خلال منظور الماضي، تسللت الأحلام والكوابيس التي تكشف إما عن سيطرة صورة أو مشهد كما في حضور عائشة في أحلام الراوي، مؤكداً ومشدداً على حضورها في ذاكرته، أو عن رغبات مكبوتة (أحلام الجنس حين تعرف على ماري آرثر) . . .

وقد حضرت تقنية الرسائل صريحة مرتين، مرة في منتصف العمل ومرة في صفحته الأخيرة، ويمكننا وفق ذلك أن نعيد قراءة العمل كله بمنظور «الرسالة» التي يوجهها إلى الصديق، وبمنظور التلقي يمثل هذا الصديق الذي يخاطبه بتودد (أي صديقي) قارئاً متخيلا، يلتبس بكل قارئ جديد للعمل، وهذه السمة تلتقي مع الأبعاد التأثيرية والوجدانية، ومع منظور التذكر واستعادة الماضي، فالرسالة صورة من صور الذكريات، ونحن ـ كبشر ـ نكتب لمن نحب ذكريات كثيرة، كي نتطهر منها، ونتخلص من تأثيراتها البالغة في لا وعينا وفي المناطق الغائرة منّا:

كما يمكن التأكيد على تقنية المشاهد بما يذكرنا بالقطع السينمائي، مما يتوافق مع فعالية الذاكرة والتذكر، ويساعد على التنقل من وحدة إلى أخرى حتى ضمن المشهد الواحد. . . ثمة تنقل بين الداخل والخارج، بين المرئي والمسموع، بين الواقع والمتخيّل، بين الحسّي والمعنوي . . . ويأخذ الانتقال صفة الاجتزاء اعتماداً على لغة موحية وغنية بدلالاتها وبتراكيبها وإيقاعها . . . اللغة عامل حاسم في هذا النوع من الأعمال، لأن الاعتناء بها يبدو بديلاً أو تعويضاً عن تقديم الأحداث والاكتفاء بحد أدنى منها.

يستوقفنا أيضاً في ملاحظة عابرة اسم الفتاة الضحية: عائشة، هكذا هو اسمها، مرتبط بالعيش، لكنها لم تعش بل قتلت، واستمر عيشها في ذاكرة الراوي ووجدانه حتى بعد بلوغه سن الشباب وتعرضه لتجارب متنوعة، اسمها نقيض حالتها. هي ضحية ميتة مقتولة منذ زمن بعيد، لكن اسمها مازال يعيش . . . محمود والأم والراوي، يتذكرونها، كلٌّ بطريقته.

وهناك لمحات من التحليل النفسي والاجتماعي، يذكرنا بعلم النَّفس، والاستطرادات النفسية التي كرّسها (ميلان كونديرا) لكنها تحليلات تظل قليلة ولا تبلغ حداً يفسّر العمل وبالتالي يفسده . . . إنها تحليلات منسجمة مع السياق الذي وردت فيها، على صعوبة احتمال السرد للتحليل غير السردي . . . لأن مثل هذا التحليل متروك للقارئ وليس من مهمة الكاتب أن يفسر الأحداث التي يسردها . . . ومن زاوية أخرى يسوّغ هذا السرد باللجوء إلى تقنية «الميتاسرد» وتأمل السرد اللاحق لبعض تفاصيله، وأجزائه، واستعادتها في مراياه . . . لإلقاء حزم ضوئية أسطع على بعض الأحداث أو المواقف السابقة.

أما العنوان: نسياً منسياً، فيعيدنا إلى سورة مريم القرآنية، لأنه مجتزأ من إحدى آياتها، ويرد التعبير نفسه مرة واحدة في داخل العمل، في سياق استنكار أن تصبح عائشة نسياً منسياً، شيئاً متروكاً لا يُذكَر ولا يُلتفت إليه ولا يؤبه له . . . لكن نص العمل هو التذكر المضاد للنسيان، من أجل أن تستمر عائشة وتحيا في الكتابة، كبديل لعيش مفترض. كذلك حال ماري ـ الوجه الآخر لعائشة، شريكة الراوي في تحليل شخصية الضحية ونظرة عينيها المذعورتين.

أخيراً، نعيد السؤال: هل هذا العمل رواية حقاً كما صنف حسب الغلاف؟

ما نراه من خلال القراءة الداخلية للعمل، أنه رواية قصيرة (نوفيلا)، اعتمدت على المنظور الاستعادي الذي يؤدي إلى انطباع موحد، وإلى اجتماع الأحداث في نسيج واحد، فضلاً عن محدودية الحوادث وقلتها، وانتقائيتها الشديدة . . . ثمة اختزال واجتزاء يخص أنماط السرد القصير، الذي يميل إلى سائر ما مرّ معنا من تقنيات الاختزال والانتقال.

ورغم أنّ الزمن يبدو زمناً ممتداً من عام 1967 وحتى منتصف الثمانينات، فإنّ الكاتب

لم يتبع أيّة حوادث منتظمة أو متتابعة في المدى الزمني الطويل ، وإنّما انتقى منه بعض الذرى أو الحوادث المختارة، المرتبطة بحادثة القتل التي شهدها الراوي أو شارك فيها في طفولته، وتبدو علاقة الراوي بمختلف العناصر الأخرى (الشخصيات، الأماكن. .) مرتبطة ومحكومة بتلك الذكرى، ولعلّ هذا المنظور المحكم في إيقاعه وتأثيره هو ما أسهم في انتماء العمل إلى نوع (الرواية القصيرة) أكثر من أي نوع مجاور .

الهوامش

(1) زياد بركـــات، نسيّـــاً منسيّاً، دار أزمنة، عمّان، 2004. (والرواية القصيرة كتبت في الدوحة عام 2001 كما هو مثبت ص 4).

(2) أعاد زياد بركـــات نشـــر هذه الشهادة ضمن كتابه القصصي (العشاء الأخير)، دار أزمنة، عمّان، 2004، وقد نشرت قبل ذلك في (مجلة نزوى العُمانية) دون الإشارة إلى أنّها قصة قصيرة. وهذا التحوّل من النّص/ الشهادة إلى القصة القصيرة، مؤشر على مشكلات النوع، وطريقة تحديده أو حتى الاهتمام به في الكتابة العربية الراهنة.

(3) زياد بركات، نسياً منسياً، ص 7.

(4) المصدر نفسه، ص 9.

(5) المصدر نفسه، ص 10.

(6) المصدر نفسه، ص 12.

(7) المصدر نفسه، ص 16.

(8) المصدر نفسه، ص 32.

(9) المصدر نفسه، ص 24.

مفلح العدوان: سفر الدواج

غنائية الرواية القصيرة

ينتمي مفلح العدوان(*) إلى جيل التسعينات في مجال كتابة القصة القصيرة، وفي قصصه إجمالاً مسحة أسطورية (ميثولوجية) ومحاولة للنفاذ نحو التراث بمعناه الشعبي والفلكلوري، ولكنه يسعى عبر (التتريث) و (الأسطرة) لخلق مناخات قصصية متميزة شكلاً ومضموناً، وقدم في مسيرته عدة مجموعات تغرف من المنابع نفسها مما يتمثل في مجموعاته المتتابعة. أما بخصوص حضور نوع (النوفيلا) في أدبه فيمكن ملاحظته في تلك القصص الطويلة نسبياً، كقصة (ميشع لا يسجد للحبشة) من المجموعة الأولى (الرحى - 1994) وقصة (موت عزرائيل، 2000) من المجموعة الثالثة التي تحمل العنوان نفسه.

ونتوقف مع نصّه (سفْر الدواج) من المجموعة الثانية التي حملت عنوان (الدّواج)

---

* مفلح العدوان: مواليد مدينة الزرقاء عام 1966. يحمل درجة البكالوريوس في الهندسة الكيميائية من الجامعة الأردنية (1990). عمل في مناجم الفوسفات (الحسا) وفي المجلس الأعلى للعلوم والتكنولوجيا. له نشاطات إعلامية ومسرحية وثقافية متنوعة. أعدّ للتلفزيون الأردني عدّة برامج ثقافية ومنوّعات، كما اهتم بالكتابة المكانية والمسرحية، إلى جانب كتاباته القصصية.

صدر له في مجال القصة القصيرة: الرحى (1994) وقد فازت بجائزة محمود تيمور للقصة القصيرة من المجلس الأعلى للثقافة في مصر عام 1995. الدوّاج (1996)، موت عزرائيل (2000)، موت لا أعرف شعائره (2004). وله كتاب (عمّان في الذاكرة) في مجال النصوص المكانية. كما كتب عدّة مسرحيات عرضت في الأردن والمغرب منها: ظلال القُرى، آدم لوحده (مونودراما)، عشيّات الحلم وغيرها.

فأعادت الحياة إلى هذه المفردة الشعبية، وإلى شخصية كانت فيما مضى مركزية وحاضرة في ثقافة الريف وعالم القُرى.

(الدواج) في أصلها ودلالتها العامة اسم يطلق على البائع المتجوّل الذي يجوب القرى ببضائع صغيرة وخفيفة غالباً، تخص النساء أكثر من غيرهن، يجلب لهن الخواتم والملابس والعطور، ويمثل تجواله إطلالة على العالم الخارجي من منظور القرية المغلقة أو ضعيفة الصلة بما يحيط بها أو يبعد عنها.. وإذا كان السرد العربي الحديث قد قدّم صورة للريف وللقرية، فإن «الدواج» قلّما حظي بحقّه ضمن ظاهرة (ترييف السرد)، ربما لأنه لا ينتمي لقرية محددة، وإنما هو مرتحل أبداً، وجوّابُ آفاق وقرى، ومن هذه الناحية يغدو لعمل مفلح العدوان قيمة معرفية وثقافية، حين يتخذ من هذه الشخصية محوراً ومركزاً يصلح للتنوير السردي.

يتكوّن (سفر الدواج) من نص قصصي طويل نسبياً، إذ يقع في أربع وخمسين صفحة من القطع الصغير، والبناء العام يأخذ شكل مواقف أو مقطّعات معنونة بمفاتيح دالة تسهّل السرد، والتنقل بين أجزائه، وتأخذ العناوين الداخلية التسميات التالية:

- إشارة
- في انتظار الدواج
- تداعيات العنود
- الحلم
- الآخر
- حديث العجوز
- بقايا الحلم
- البدايات والأسئلة
- صورة
- العنود مرّة أخرى
- الإجابات... الحصار

ـ وأنجز وعده

ـ الكابوس

ـ الفجر

ولعل هذه العناوين (عددها كما هو واضح أربعة عشر عنواناً) تعطينا إشارة دالة على أن ما ينطوي عليه هذا العمل من تداخل وتركيب يتجاوز الميل إلى البساطة كما في القصة القصيرة، ويتجاوز تناول قطاعات صغيرة أو مجزأة، نحو الاجتراء على عوالم أشدّ تشابكاً وتعقيداً. ولكن التقطيع من جانب آخر أحد التقنيات التي تتبّع للوصول إلى الاجتزاء والاختزال، وذلك حينما نغيّر النظرة فنبدأ من الرواية (السرد المطول) إلى (النوفيلا) والقصة القصيرة (من أنماط السرد القصير)، ويبدو أن هذه المظاهر التي تجمع بين الإطالة والتعقيد من جهة والإيجاز والاختزال من جهة أخرى، هي بعض ما يميّز (الدواج) ويميز الأعمال التي تقع في المنطقة الوسطى، منطقة (النوفيلا) بين الرواية والقصة القصيرة.

أما المظهر الآخر الذي يمكن أن تفضي بنا العنوانات إليه. فهو مظهر الغنائية السردية، ليس بمعنى السرد الذاتي وإنما بمعنى تقديم الكاتب لعالمه الموضوعي من منظور ذاتي، يدمج فيه بين مكونات ذلك العالم، وانطباعاته الذاتية (العاطفية) عنها. وبصفة عامة يمكن أن تتمظهر الغنائية في الأنواع السردية جميعها، ومن سماتها الأساسية:

«أنّ للراوي فيها حضوراً طاغياً، وتأتينا الأشياء عبر مصفاته الخاصة، وعبر علاقة التأمّل الجمالي التي تربطه بالعالم. إنه لا ينقل لنا الأشياء في وجودها الخارجي الموضوعي، بل يلونّها بعاطفته حتى تتحول تماماً، وتدخل في سياق بنية مجازية، وهكذا ينظر إلى الغنائية على أنها إشراقة للذات ولحظة اكتشاف. (كما) أنها لا تطمح إلى تمثيل الحياة الإنسانية، بل تعمل على تكثيفها. . . [وكذلك فإن] العلاقة بين المشاهد الغنائية (أو الصور) ليست علاقة سببية، بل علاقة كيفية، ولهذا فالبنية الغنائية الأساسية بنية مكانية، أي أن القارئ يدخل إلى الغنائية بالطريقة التي ينظر بها مشاهد إلى صورة، إذ يرى تفاصيل مركّبة متجاورة، ويتلقّاها ككلّ» (1).

وقريب من ذلك ما توجزه (سوزان لوهافر) [2] في كتابها المعروف (الاعتراف بالقصة القصيرة)، إذ تأخذ العناصر الشعرية - الغنائية صوراً متعددة في السرد منها :

- انحراف محدد عن التسلسل التاريخي .
- استغلال مصادر شفوية نقية مثل النغمة والصورة .
- التركيز على الوعي المتزايد وليس على الحدث المتكامل .
- درجة عالية من الإيحائية والشدة العاطفية المنجزة بأقلّ الوسائل .

هذه السمات الغنائية في حالتها السردية لا الشعرية هي النبرة المميزة لعمل مفلح العدوان (الدواج) وربما يعود إليها الفضل في تمكين الكاتب من اختزال العالم الموضوعي المرجعي، والقفز عن الاشتباك مع مفردات ذلك العالم وسردها بصورة متتابعة أو موسّعة كما هو الحال في الرواية . ويمكن أن نقف أولاً عند المفتتح الذي يحمل عنوانه (إشارة) ويأخذ وظيفة تقديمية - توضيحية لملاحظة المنظور الذي يحدده الراوي للتعامل مع مادته (والراوي هنا يشفّ عن صوت المؤلف) :

«في ذاكرة العجائز . . .

حيث مشجب التاريخ، ومستودع التراث، يعيش الدواج بائعاً متجوّلاً . . .

يحمل البضائع بين القرى، حيناً على دابته، وأحياناً أخرى يحملها (بقجة) على ظهره دون تعب . . . ومعها ينقل الأخبار والرسائل .

أما هنا . .

فيعود الدّواج فينيقاً

وتبعث عنقاء التراب عذراء كما كانت أول مرّة . . .

ويلكز القُرى بعصاه لتصحو كرّة أخرى . . .

ثم يدوج . . . يدور . . .

ويمسح السناج عن الذاكرة ليوقظ الفجر . . .

فيتململ التراب»[3].

هذا هو النص الافتتاحي ـ المطلع أو المقدمة كما يُقال في حالة الشعر، في السطور الأولى توضيح أو تعريف للشخصية كما تحتفظ بها ذاكرة الأجيال السابقة (ذاكرة العجائز) مما يربط القصة بالماضي، أو بمكونات منه مما يتصل بالدواج ووظيفته، وهو ماض ليس بعيداً كثيراً، وإنما ما زال بعض شهوده (أو شاهداته) أحياء. . ولكنّ الكتابة السردية هنا هي السبيل الذي ينظم تلك الذاكرة. . ليغدو السرد ديواناً جديداً لمستودع «التراث» ولذاكرة العجائز، التي يمكن أن تنسى أو تسهو، أو تغيب. «التدوين» السردي هنا ليس نقلاً حرفياً أيضاً لمحتوى تلك الذاكرة وإنما هو اشتباك وحوار، يعيد فيه السرد صياغة الماضي، ويحدّق من جديد في معانيه وشخصياته ومكوّناته. وهذا ما يشف عنه القسم الآخر من المفتتح أو الإشارة الأولى، الدواج هنا ليس البائع المتجوّل بوظيفته الواقعية المحددة، وإنما هو دواج، يتجوّل ويبيع ولا يقف عند هذا الدور، بل يتجاوزه ليغدو متجدداً مضيئاً مهمته: إيقاظ القرى (الوعي) وإعلان الفجر (الحرية وما يرتبط بالضوء). كأنما يشف هذا المفتتح عن دور رسوليّ تنهض به هذه الشخصية المميزة، وهو ما تأتي العناوين اللاحقة لمتابعته والتفصيل فيه من منظورات متعددة.

أما العناوين اللاحقة فلا تمثّل تنظيماً لسرد متسلسل متتابع، فليس بين أيدينا حكاية مكتملة لدوّاج بعينه، أي أن الدواج هنا «فكرة» ذات أبعاد رمزية أكثر منها بالمعنى التاريخي، بل إن المرجعية التاريخية ليست إلا أصداء بعيدة يفيد منها النص، ولكنه لا يتخذ من تفاصيلها مرجعية واضحة، فمن المؤكد أنْ ليس بين يدي القاص وثائق أو معلومات مكتملة عن شخصية محددة، وإنما منطلق القاص من حضور الوظيفة المرتبطة بهذه الشخصية، أكثر بكثير من انطلاقه من شخصية تاريخية معروفة أو محددة. . ولذلك فليس لدينا مؤشرات واقعية تربط هذا النص بقرية محددة، أو بواقع اجتماعي - تاريخي محدد القسمات والملامح، وإنما نحن أمام حالة أقرب للإيحاء والرمز، منها إلى أية حالة أخرى. هناك جُمل أو إشارات غامضة، لكنها ليست كافية للإفصاح عن الواقع المرجعي الذي تتحدث عنه القصة، مما يعني أن الترميز والقصد إلى إبهام المرجعية قد يعود لأكثر من احتمال:

ـ **احتمال فني**: بحيث يتقصّد الكاتب إطفاء المرجعية وإخفات صوتها، بقصد الوصول إلى جوهر الحالة بشكل تجريدي، يجعل منها موقفاً إنسانياً مرتبطاً بمطلق الدلالة المرادة التي تحمل القصة مؤشراتها وتدعو إليها.

ـ **احتمال سياسي**: أن تلك المرجعية تتعلق بخطوط حمراء سياسية، يصعب أن يجترئ الكاتب على تناولها صراحة، بحيث يقول رأيه فيها بوضوح وحسم، ودون مواربة.

وقد يرتد غموض المرجعية إلى الأمرين معاً، وإلى محاولة تجنب السّرد التاريخي ـ الواقعي، على اعتبار أن السرد الجديد يتميز بنوع من الانزياح عن الواقع، فلا يعلن انتماءه المباشر إليه، وإنما يجنح إلى صور من التجريد والإبهام بسبب أو دون سبب.

وبصفة عامة، ودون أن نجد مؤشرات كثيرة تشفّ عن الحقبة التاريخية والسياسية للنص، يمكن أن نستنتج أنه يعود إلى عقود مبكّرة من القرن العشرين، لا تتجاوز أربعينات القرن الماضي، اعتماداً على الإشارات الحضارية والتاريخية التي مرّت عرضاً، واعتماداً على آخر الحقب التي نحسب أن «الدواج» واصل حضوره وعمله فيها.

(الدواج) في نص مفلح العدوان يخرج من وظيفته التقليدية ليكون قائداً للثورة وداعية للمقاومة، ضد أحوال من الكبت والقمع والاستبداد أو الاستعمار، إنه ثائر يوزع الأسلحة، ويقود الثوار سراً، والمضي معه والاستجابة لدعوته هي الذهاب إلى الفجر؛ الذي لا يعني إلا الحرية والانعتاق وتحقيق الاستقلال. وهكذا يمكن أن نقلب الصورة: ثائر وقائد شعبي، يتزيا في دور (دوّاج) ليمكنه التنقل بسهولة، وليكون ذلك سبيلاً لإيصال دعوته وتوسيع تأييده، والاتصال بالذين قبلوا دعوته، وساروا معه نحو الفجر المنتظر.

هذه هي الدلالة العامة، لهذا النص، فهو نصّ مقاوم، يختار سبيلاً فنياً مميزاً للتعبير عن المقاومة بمعناها الإنساني الشامل، فتأتي في إهاب شخصية شعبية تشفّ عن النبض الشعبي، وتصدر عن التاريخ الشفوي للقرية الأردنية أو العربية، ولا تنطلق من تلك الشخصيات المعروفة التي استقرت صورتها وثبتت أسماؤها في الذاكرة التاريخية القريبة.

يمكن إذن أن نعاين (الدواج) بوصفه واحدة من سرديّات القُرى بعد أن انقضت ومضت، وهي حين تُستعاد في السرد الجديد، فإنما لتحميلها دلالات مجرّدة، تتركز على المعاني الجوهرية فيها، دون أن تحدّ بالتأطير التاريخي - الاجتماعي، ومع ذلك فإنها وهي تحاول الانزياح عن مرجعياتها، تظل ترتبط معها ولو بخيوط خفية بعيدة الصّدى.

وحين يسند الكاتب مهمة السرد للراوي، فإنه يعطيه وظيفة أقرب لوظيفة الشاعر، لأنه لا يسرد مادته بحياد، بل يقدمها وفق إحساسه بها، فضلاً عن اللغة المحمّلة بالتأثيرات العاطفية والتركيز الوجداني، وهي عندما تصدر عن الوجدان فإنها تأخذ شكل الصياغة الشعرية مما يتبدى في مظاهر عديدة: في التعبير التصويري، وفي الكثافة وفي أسلوب تقطيع الجمل: حيث تميل في أقسام كثيرة من القصة إلى شكل السطور الشعرية متفاوتة الطول، كما هو الحال في شعر التفعيلة، والترقيم أيضاً يقترب مما يشيع في الشعر؛ كاستعمال النقاط المتتابعة، وعلامات التعجب، والفصل بين الجمل وفق الدفقات الشعورية وليس الحركة السردية. فكل هذا متأت من الشعر، والشعر هنا قادم أساساً من الطريقة التي يقدم فيها الراوي مادة سردته. والفقرة التالية يمكن أن توضح هذا المظهر:

«العذارى ينظرن من نافذة القلب . . .

يختصرن المسافة، ويحتضنّ رائحة الشّمس . .

ينسجن في خيالهن للمستقبل ملابس من ورد،

ويغنّين في قلوبهن أهازيج معطّرة بالفرح، ومنتشية
بلون البسمة . . .

يحدقن أكثر من نافذة العين . . .

فيأتي . »(4).

هذه فقرة شعرية ـ سرْدية، تفيدنا سردياً بتعلق الفتيات بالدواج، من خلال رسم صورة (الفرسان) و (الأبطال)، مما يوسّع مدى هذه الشخصية، فهي ليست شخصية بائع عاديّ، تنتظره الفتيات لشراء بعض اللوازم والحاجات . . إنه أبعد من ذلك، حين يرتبط بالمستقبل وبملابس من ورد، فيكون الفارس المنتظر، فارس الأحلام أو الفارس المثال الذي

ترسمه الفتيات خيالاً بعيداً في الوجدان . .

على هذا النحو يفتتح الكاتب عنوانه الثاني (في انتظار الدواج) ليجعل منه مثالاً فروسياً منتظراً، تنتظره الفتيات، والنساء، بل ينتظره الرجال أيضاً، ويرون فيه (من بعيد قبساً يتوهج)، وفي المواقف الثلاثة : مواقف الفتيات (العذارى)، والنساء، والرجال جملة متكررة تبدو نشيداً أو تعبيراً عن شوق ولهفة يرددها الجميع : إنه أتى . . لقد أتى؟؟ وكأن كل شيء متعلق به، ومرتبط بمجيئه، فأية أسرار يحملها ليكون محطّ انتظار الجميع، ولترتبط به بكل هذه اللهفة، وإذا ما تأخر *«تبقى عيونهم مصلوبة في انتظار حلوله، حتى يتعبوا . . . فيغفون وهم يأملون قدومه في أية لحظة»*(5) .

في حالة الرواية القصيرة تقدّم الطريقة الشعرية مدخلاً اختزالياً يجنب الكاتب متابعة التفاصيل الحكائية، فيتجاوز العلل والأسباب، نحو النتائج بيسر وإيجاز، ومع أن هذا المدخل قد يشتت السرد ويحوله إلى بقع وجدانية أو انطباعات عاطفية، فإنه في حال انضباطه النسبي يُسهم إلى حد كبير في اختزال المادة السردية التي يمكن أن تمتد وتتشابك في مواقفها وتفاصيلها لو استُخدمت فيها تقنيات السرد ومبادئ الحكي .

الأحداث هنا ترد كأصداء في خلفية الصياغة الشعرية، إنها النسيج الكلي المختزل، وليس لها حضور واضح في المظهر الخارجي أو الطبقة الأولى من النص، كما أنها لا ترد متسلسلة ولا منظمة، ما نقرؤه على مدار القصة هو أثر تلك الأحداث، وليس الأحداث نفسها، إنها مجزأة ومبعثرة، ترتيبها مخلخل وغير متتابع، ولا يرد منها إلا نماذج مجتزأة دون نظام، ولكن الذي يوحد بينها ذلك الأثر النفسي والوجداني لها، ضمن سردية كبرى، صاغها الكاتب بأدوات شعرية وبلغة الإيحاء والعاطفة لا لغة السرد الخالصة .

• العنود:

العنود هي الشخصية البارزة الثانية بعد شخصية الدواج، واختيار الاسم يبدو مستنداً إلى الوعي الشعبي نفسه، وإن كان اسماً أقرب للبيئة البدوية أكثر من البيئة الريفية أو القروية، ولكنه على أية حال يوحي بمقتضى الدلالة . وأما «تداعيات العنود» فمرتبطة بالدواج، إنه غائب وهي تستعيده وتحاول أن ترسم صورته في الذاكرة، أي أن هذه الفقرة

تنطلق من المنظور الزمني نفسه، أي بعد اكتمال حكايته، وغيابه في نهاية الأمر، دون السعي لتأجيل ذلك حتى النهاية، وعوضاً عن ذلك ينشغل النص بمتابعة بعض أطراف المادة المكتملة مسبقاً، واختيار مواقف دالة منها، لتكون كافية للكشف عن حضور الدواج ورمزيته.

العنود إذن في تداعياتها تتذكر صوته وصورته، فهو الحاضر في وجدان الحبيبة. وإذا كانت قصص الفروسية مرتبطة بالحب، فإن (الدواج) تتماثل معها من هذه الناحية، الفارس ليس مجرد محارب جيد، أو ثائر دون قلب، بل هو قبل ذلك عاشق متألق في عاطفته، كما هو مخلص في ثورته، فهذه الصورة النمطية صارت من تراث القصص الفروسي والبطولي، والدواج هنا تستعيد التيمة نفسها، فتخلق شخصية العنود، كمكمّل ضروري لشخصية البطل ولصورته.

العنود إذن هي الفتاة التي أحبها الدواج وأحبته، ولكن مثل كل قصص الأبطال والفرسان والشخصيات (الكاريزمية) هناك واشٍ أو وشاة، هناك نقيض أو آخر، يحب صورة «الفارس» كي يتمتع بامتيازاتها ولكن قدراته وإمكاناته تحول دون ذلك، فيختار إيذاء البطل، ومحاولة النيل منه، وسرقة بعض امتيازاته.. (الآخر) موجود هنا أيضاً، يتظاهر أنه مع (الدواج) وأنه صاحبه، لكنه يحاول أن يبعده عن العنود ويستميلها إلى جانبه..

هناك بطل (الدواج) وهناك مساعدون ومؤيدون (العنود وآخرون) وهناك أيضاً معوّقون وأعداء، مثل الشخصية التي سمّاها الكاتب (الآخر) ولم يعطها اسماً، لأن الاسم تمييز وتفريد، ولا يعطى في السرد اعتباطا إلا إذا كان له دلالة.. خلع الاسم وحرمان الشخصية منه كثيراً ما ينطوي على موقف منها، كما لو أنها لا تستحق اسماً، إنها نكرة، والآخر هنا نكرة، مجرد نقطة معترضة، ومحض عائق، يحاول إيذاء البطل / الدواج، ولكنه لا يستطيع أن يكونه، أو يقترب من حواف صورته وتألّق حضوره.

الدواج له صورة سماوية ـ روحية، إنه يحب العنود حبّه لمبادئه وفجره المنتظر، إنما الدفء والحلم، ولكنه يحمل رسالة جماعية لا فردية، وينتصر لتلك الرسالة ولا يضحي بها ليكسب حبّه. تطلب منه في اللقاء الأخير أن لا يذهب، ولا يرحل كي تحتفظ به.

ولكن حبّه لها مختلط بما هو أعم وأخطر . وفي تداعيات العنود بعض ما نسبه النص إليه مـن أقـوال وتعاليـم ، ويمكننـا جمعها من مواقع متناثرة ، لإضاءة الشخصية وتنظيم خطابها [6] :

- *لا يملك الفقراء إلا أن يحلموا .*

- *أريد أن تورد القرى لا السّماء .*

- *الفقراء يملكون الحلم ، والجوع . . أما نحن فيجب أن نكمل ما بدأناه . . يجب أن يزهر الحلم .*

- *أصدق الصور في عينيك . . أراني هناك .*

وأما نقيضه الآخر ، فلا يتنبه إلا إلى جمال العنود ، فيرمق جسدها باشتهاء ، إنه كائن أرضي يريد الجسد ولا يحس بالروح ، يريد أن يصطاد ما هو طارئ ومؤقت . أما الدواج فيبحث عما هو باق وخالد ، الآخر يفكّر في شهوته (الفردية) ، والدواج يريد أن تورد القُرى ، وأن يُزهر الحَلم . . هكذا يُقابل النص بين البطل ونقيضه بصورة ضمنية ، تسهم في تركيز الشخصية المحورية ، ليس من خلال صفاتها الذاتية فحسب ، بل من خلال صفات (الآخر - النقيض) والتركيز على ابتذاله وأنانيته .

فقرة [الحلم] وكذلك فقرة لاحقة لها تحمل عنوان [بقايا الحلم] ترسمان صورة الدواج وصوته ، إنه حامل النور الذي حلموا به ذات ليل ، وصار هاجساً يوقظ العنود ويوقظ القرى ، ويأخذ (الدواج) صورة أسطورية كأنما هو ملاك يحل في المكان ، فينبثق النور فيه :

> «*شاهدوه يمسك زجاجة فانوسه ، ويمسح السناج عنها . . . ينبثق النور قوياً ، فيخرج إلى دروب القُرى ، والأعين كل الأعين تراقبه فرحة ، حذرة ، من ثقوب الأبواب ومن خلف الستائر كان الضوء يغمره ، بينما الجميع في ظلام*» [7] .

وقبل أن تكمل القصة الحلم المرتبط بالدواج ، تنتقل إلى عنوانين معترضين ، العنوان الأول [الآخر]حيث ينهض هذا الجزء بتوسيع صورة النقيض ، وكيف كان يحاول اغتصاب كل ما ترك الدواج ، إنه مكشوف للعنود ، ولا سبيل إلى ما يريده ، ولكنه يظل

نموذجاً لهذا النمط ممن يعيقون مسيرة (البطل) غيرةً وبغضاً. والموقف الثاني معنون بـ (حديث العجوز) والعجوز هي كما يبدو أم العنود أو ما شابه، وتمثّل معوقاً آخر، لكنه أقل ضرراً وحدّة من (الآخر) وكيده، العجوز تنطلق من خوفها، وهي بذلك تمثل نمطاً من الإعاقة الناتجة عن الخوف وطلب السلامة، أما الآخر، فهو جبان وأناني وطامع كما يقدمه النّص، بل يقدم على الوشاية بصاحبه ليتخلص منه في نهاية الأمر، فيصل الإيذاء إلى قمّته، ولكن بعد أن يقطع الدواج شوطاً طويلاً في أداء مهماته وبعد أن يمسي حارساً لأحلام القُرى، ومؤذناً ببلوغ فجرها البعيد.

في منتصف العمل يأتي عنوان [البدايات والأسئلة] وهو يعود بنا كما يبدو إلى أحداث أسبق بكثير من الغياب الأخير للدواج، كيف ظهر في القُرى، ونشر فيها الرغبة في مقاومة (الأعداء)، يومئ النص إلى وجود شهداء وشواهد قبور ممحوّة، وهناك جنود و (بصاطير) تتعقبه وتفتش عن أية بوادر للثورة أو المقاومة، ولكن ذلك كله يرد دون ربط بأحوال محددة أو بوقائع واضحة، من هم هؤلاء الجنود، وأية سلطة يحمون؟ يجرد الكاتب الأحداث من محتواها التاريخي لتغدو مناسبة لكل الأحوال المشابهة، ولكل حالة احتلال أو قمع، من عدو خارجي أو عدو داخلي.. أما الدواج فيغدو نقيض هذا القمع وذاك الاحتلال، إنه حامل الفانوس، ومطلق الثورة، وهو دوماً يحمل (بقجته) الثقيلة ويدور بها في القرى:

> «*كانت (البقجة) تجثم ثقيلة على كتفه... وملأى!! مزدحمة بالورق، والرصاص... محشوّة بالكتب والخواتم... ومكدّسة بها الذكريات!! (البقجة) بها ميراث القرى*»[8].

هل تتسع (بقجة) وكيس يمكن حمله لكل هذه المحتويات؟؟ وهل هو بائع أم كاتب أم ثائر؟؟ إنه مزيج من هذا، البطل المنتظر الذي لا يقيم في قرية دون أخرى، بل وطنه (القُرى) جميعها، وهو:

> «*يدوج بها القرى. يوزع الخواتم، الكتب، الرصاص، الأخبار.. ويعبد شرح التاريخ للأطفال*» [9].

وهل تتسع شخصية واقعية لكل هذا؟ هل هو معلّم أيضاً؟ بهذا المعنى تأخذ الشخصية

رمزاً تنويرياً يتضمن الصفات الكبرى لشخصيات التنوير والقيادة :

ـ من خلال القوّة والصفات الفردية في شخصيته .

ـ من خلال العلم (الكتب) وتصحيح التاريخ .

ـ مصدر للمعلومات ووسيلة لاتصال القرى .

ـ صفات قيادية ، فإذ يمشي يتبعه الآخرون .

ـ من خلال الهدف النبيل الذي يحركه : تحرير القُرى ، والتخلص من الاستبداد .

الرحلة نحو الفجر (التحرر) تمر بالبصاطير التي تتعقّبه وصحبه ، ولكنه يسير إلى الأمام في خط مستقيم ليبلغ الفجر .

ولكن هل كانت مقاومته وثورته دون تضحيات؟ هناك الشهداء ، وهناك التضييق على القُرى التي يزورها ، وما هو أبلغ من ذلك تمكّنهم منه واعتقاله ، ثم مشاهد التحقيق والتعذيب التي يضيء النص جانباً واسعاً منها في القسم المعنون بـ (الإجابات . . . الحصار) وفي هذا الفصل وخصوصاً في سرد مشاهد التعذيب يتخلى الراوي العليم عن السرد ، ليتيح للدواج نفسه أن يسرد ما يقع في باب الذكريات المؤلمة ، ولتكون أبلغ عندما تُسرد بضمير المتكلّم . أما سبب اعتقاله فوشاية من (الآخر) أو (شبيه يهوذا) كما ترجّح العنود .

يسرد لنا النص بعمومه تجربة (ثائر) أو (قائد شعبي) يسميه (الدواج) لأنه تمظهر في هذه الصورة ، وما كان بائعاً أو تاجراً أبداً ، له صورة أسطورية محببة مثل كل الأبطال ، ولكن رحلته على نبلها لم تكن سهلة ، بل فيها المعاناة ، والاعتقال والتعذيب ، فيها الأعداء الواضحون ، والأعداء المستترون ، فيها طالبو المعرفة والشهداء والرّجال والنساء ، فيها الحب والبغض ، والصداقة والعداء ، مما يعني أن المادة الأولية أو مادة (الحكاية) قبل تفتيتها ، مادة واسعة زماناً ومكاناً وأحداثاً وشخصيات ، ولكن التقنيات التي اختارها الكاتب سمحت بالسيطرة على هذه المادة ، من خلال الاختزال الشعري ، والانتقاء الذي يستند إلى تجزئة الرواية القصيرة إلى عناوين أو فصول قصيرة تسمح بايجاز المادة المطوّلة وتكثيفها ، وتمنع أيضاً تكوّن بؤر وخيوط سردية معقدة ، لنظل أمام بنية أقرب لمنطق السرد

القصير من إمكانات الرواية ومداها الواسع الممتد.

كذلك ساهم حضور الراوي الذي (يشعرن) عالمه ويصوغه في فقرات شعرية في لملمة جوانب ذلك العالم وضمّ تفاصيله دون إطلالات نامية أو مكتملة، إنه يسرد لنا انطباعات مرتبطة بأحداث، ولكنه لا يقدم أحداثاً تتحرك وتنمو وتتعقد، ولذلك فإن الحكاية التي نفترضها تعتمد على مبدأ التمييز بين مستويين في العمل السردي:

ـ **مستوى المتن**: الذي يمثل الحكاية الأصل، بترتيبها المنطقي وبمكوناتها المبكرة، بوصفها المادة الخام التي يمكن للسرد أن يعيد النظر فيها عند تقديمها أو عرضها.

ـ **مستوى المبنى**: الذي يمثل القصة كما يقدمها النص، بترتيبها الجديد، وبصيغتها السردية والجمالية، إنها المادة الخام بعد أن صارت عملاً فنياً، بكل ما فيها من تبديلات وتحويرات.

والمبنى في (الدواج) يقوم على فكرة التجزئة التي تمنع التنامي والتطور، ويقوم على اللغة الشعرية المجازية التي تكثف خلاصات العالم السردي، ولا تقص التفاصيل بطريقة منظمة.

تنتهي (الدواج) بعنوان (الفجر)، بكل محمولاته الدلالية وترد الفقرة الختامية مستعيدة لقاء الدواج بالعنود، ثم وداعه قبل رحيله:

«همست له فخورة رغم خوفها:

ـ (ها قد أذن الفجر

والموعد ينتظر)

حضنها مودعاً . . .

قبّلها وقال:

ـ (تذكّري . . .

لا وعد بلا تضحية)

وابتعد . . .

تردد صدى كلماته في أذيال رحيله :

ـ (تذكري لا وعد بلا تضحية)

لم تبكِ العنود . . .

وتابعت خطواته حتى ابتلعته دروب القُرى . . .

ثم أخذت تراقب الفجر» (10) .

الهوامش

(1) خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 70-71 . وقد أشار دومة في هوامشه إلى كتاب رالف فريدمان المعنون بـ The Lyrical Novel .

(2) سوزان لوهافر، ، الاعتراف بالقصة القصيرة، ص 26 – 27 . وانظر في شعرية السرد :محمد عبيدالله، شعرية السرد ومبدأ التذويت، مجلة علامات، مكناس، المغرب، ع20، 2003 ، ص 49 وما بعدها .

(3) مفلح العدوان، الدواج، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1996، ص 35 .

(4) المصدر نفسه ، ص 36 .

(5) المصدر نفسه ، ص 37 .

(6) المصدر نفسه، ص40 – 41 .

(7) المصدر نفسه، ص44 .

(8) المصدر نفسه، ص 56 .

(9) المصدر نفسه، ص 57 .

(10) المصدر نفسه، ص89 .

الفصل الثالث

النصوص

شرق القمر .. غرب الشمس

أسرار ساعة الرمل

سحب الفوضى

نسيّاً منسياً

الدوّاج

شرق القمر ... غرب الشمس

جمال أبو حمدان

طوال النهار، ظلّ أدهم سلامة البدول، يحدّق في صفحة الصخرة، وجهه إليها، وظهره لكل ما عداها، في غياب كامل عن كل ما يجري من حوله، ذاهلاً عن كل من يراه على تلك الحالة الغريبة، مخطوفاً بمرأى الصخرة، كأنّما يراها لأول مرّة.

كانت فرسه بقربه، ترمقه، ذاهلة هي الأخرى عن كل ما يجري من حولها.

لم تصهل طوال اليوم، ولم تحمحم. . ظلّت تراقب وتترقّب.

كانت الفرس تحسّ بالهرم. وكان أدهم يحسّ بالهرم، كأنّما يشتركان في عمر واحد.

أما اليوم، فقد استعادا فتوتهما.

في فتوته الماضية، يوم كانت الفرس أيضاً فتيّة، كان ينطلق منها، عبر صخور البتراء، والريح تلعب بعرفها وبعباءته، و الإثنان لا يعبآن بكل ما يمر بهما.

ولا يجتازان البتراء.

في العشايا يمشيان الهوينا من قصر البنت إلى نهاية السيق، ثم يرجعان، ويهجعان.

يدخل كهف أهله، ويربطها عند باب الكهف.

وعند الفجر تصهل فتوقظه، ليقضيا نهاراً آخر، من نهارات البتراء الطويلة.

ذات يوم، حينما اضطر أن ينزل عن ظهر الفرس، ويُركب غريباً عليها، حدّق في عين الفرس، فهالته النظرة التي كانت ترمقه بها، كأنما تعاتبه. . إرتعد، فيما ظلّت هي مستكينة،

ومشت بالغريب، وعنقها مثقل برأس مطرق.

وعندما نزل الغريب عن ظهرها، رفعت رأسها، ونظرت إلى أدهم، ثم نكست رأسها ثانية فاستدار عنها، ودمعت عيناه، وترك الفرس تسير أمامه.. فأدركت بأن أدهم لن يمتطيها بعد اليوم.

وكفّت عن الصهيل والحمحمة.

مرّ زمن على تلك الحال؛ السائحون يعتلون ظهر الفرس، وينزلون عنه.. أما أدهم فيمسك المقود، ثم يرخيه من يده، ليتناول نقود السائح.

ويترامق هو والفرس.. تعاتبه، ويعتذر لها.

منذ زمن تعبأت عيناه باعتذار دائم، تفيضان به أمام نفسه، وأمام زوجته زهرة عزام البدول، وأمام فرسه.

كانت فرساً شموساً، استعصت على الجميع. لكنّها بشكل فاجأ الكل، وأثار دهشتهم وحنقهم معاً، استسلمت لأدهم، دون أن يبذل جهداً في تطويعها.

ظلّت ترمقه وهو يقترب منها، وحين تهيأ لمواجهة حركتها الشرسة المتوقعة، كانت الفرس تباغته بالدنو منه بدعة، وإرخاء عنقها عند كتفه.. حمحمت فاقتربت حتّى أحسّ بحرارة أنفاسها عند عنقه.

وحين مدّ يده إليها، مدّت رأسها إليه.

ومنذ ذلك اليوم، صارت الشموس، فرس أدهم الوادعة.

دخلت نفسه، واحتلتها، ولم تبق فيها موضعاً لمحبة أحد غيرها..

إلى أن دخلت زهرة، قلب أدهم، فأفسحت لها الشموس الموضع الأعز من القلب والروح و النفس. واكتفت هي بالمكانة التالية.

طلعت زهرة من أحد كهوف البتراء كالنبتة البريّة المشرئبة من شقوق الصخور.. عصية على الحياة، عصيّة على الموت، والإثنان من حولها في ميزان مترجرج.

كانت طفلة مليئة بالحياة، كثيرة الحركة، كثيرة التقافز على صخور البتراء، تجلس هنا،

وترمح هناك، تومض ثم تختفي، تجتذبها لعبة الظل والضوء على صفحة الصخر، وتماوج الأشكال.

وعندما خرجت من الطفولة، و باغتها الصبا، هدأت حركتها، فيما ضجّت أعطافها بأشواق مبهمة ذات مذاق آخر. . وظلّ تجاذب الليل والنهار يفتنها إنّما صارت تهفو إلى الحياة بروح وادعة.

صارت تجلس طويلاً في وضع مستقر، وترقب تموّج الألوان على صخور البتراء؛ الألوان الدائمة التي رسمتها الطبيعة في حضورها السرمدي، والألوان المتغيّرة التي ترسمها النهارات في عبورها اللمّاح.

ثم تنهض إلى أغنامها، إلى أن يتسربل النهار برداء الشفق، وتختلط حمرة صخور البتراء بحمرة الأفق، فتعود زهرة إلى كهف أهلها في موضع مطرف من البتراء.

وما كانت تكلّم أحداً في خروجها للرعي، وما كان أحد من شبّان العشيرة، يجسر على أن يكلّمها. كانت نبتة بريّة، جميلة، يانعة، إنّما محاطة بأشواك حادة، لا تُرى، لكنّها تجرح.

وكان يوم، تركت فيه زهرة غنمها سارحاً، وأسندت رأسها إلى صخرة ملساء، وأغمضت عينيها. . فما عادت ترى شيئاً مما حولها، وراحت الرؤى تتوامض في داخلها، إلى أن سمعت هاتفاً، لم تدر إن كان طالعاً من داخلها أو هابطاً عليها من الخارج.

«إسقينا. . أو نمت من العطش».

ظلّت مستسلمة لرؤاها الداخلية. فسمعت الهاتف مرّة ثانية:

- «إسقينا، أو نمت من العطش».

فتحت عينيها، فانطوت رؤاها الداخلية.

وإذا أدهم ينبثق أمامها، ووراءه فرسه، وبينهما ينهمر وهج الشمس.

لأول خطفة بصر، لم تدر زهرة، إن كان الماثل أمامها شخصاً حقيقياً، أم أنّه منقوش على الصخر، فظلّت تحدّق فيه، كأنّما ترنو عبر مثوله إلى شيء آخر وراءه، إلى أن قال:

- «يا بنت العم، إسقي فرسي، واسقيني».

ارتدت من رنوها البعيد، إلى النظر إليه مباشرة، وقالت:

«أنت أدهم سلامة البدول».

تأمّلها، ثم خرج من انبهاره، وقال: «كيف عرفتني!»

ابتسمت: «وحده، أدهم سلامة البدول، من يقدّم ذكر فرسه على ذكر نفسه. .».

إزدادت ابتسامته وضاءة، وقال: «ونكاد نموت من العطش. . إسقيها. . واسقيني».

نهضت زهرة إلى قربة ماء، ثم التفتت إليه من فوق كتفها، وقالت: «أسقيك أنت. . ولا أسقيها هي. .»

وأدرك أدهم الأمر. .

نظر إلى فرسه، ثم ارتد ببصره إلى زهرة، وأحسّ لوهلة أنّه ضائع بينهما. إلى أن اقتربت زهرة بقربة الماء.

التفت إليها وقال: «أنت زهرة عزّام البدول».

قالت: «عرفتني»

هزّ رأسه: «في البتراء لا تنبت الأزهار بين الصخور، فمن أين طلعت أنت. .»

شرب، ونظر إلى فرسه معتذراً، ثم دنا من زهرة.

ارتدّت دون وجل، وقالت بلهجة أقرب إلى العتاب من التهديد: «لا تقترب وإلاّ جرحتك أشواكي. .»

تراجع، وقال: «نحن من عشيرة واحدة. .»

فكّرت، دون أن تنطق؛ نحن العشيرة الواحدة. .

أمسك مقود الفرس، وابتعد، فظلّت ترقب ابتعاده بنظرها، وتترقّب اقترابه بجوارحها.

بعدها، جاء واقترب.

ففي الأيام التالية، صار يأتي إلى الصخرة التي كانت تجلس عندها، يترك الفرس في موضع قريب، ثم يمشي صوبها. .

وقلّما كانا يتبادلان الكلام. .

إنّما صارا يتقاربان.

وفي الأيام التي تلت، كان أدهم قد ترك الكهف الذي ولد وعاش فيه مع أهله، وكانت زهرة قد تركت الكهف الذي ولدت وعاشت فيه مع أهلها، واختار الإثنان كهفاً لهما، عاشا فيه معاً، حبيبين أمام نفسيهما، وزوجاً وزوجة أمام العشيرة.

ولم تعرف البتراء، الهاجعة تحت ثقل السنين، ليلة يقظة بهيجة تخفّفت فيها، ورقصت تحت ضوء القمر، مثل ليلة عرس أدهم وزهرة.

حتّى الفرس، ظلّت طوال الليل تصهل صهيلاً ما عرفته الخيل من قبل.. وكأنّما كانت تزغرد.

بعد تلك الليلة ظلّ أدهم وزهرة لأيام داخل الكهف، متلاصقين، كتوأم في رحم، حتّى راحت العشيرة تتقوّل عنهما تندّراً أن تكدّراً.

ثم خرجا معاً، وكان ألِفين، مغتسلين متطهّرين بماء رحم الحب.

وعادت زهرة تظهر مع أغنامها، وأدهم على صهوة فرسه، إلى أن كان نهار، بوغتت فيه البتراء، بأدهم يخرج مبكّراً بالغنم، وبزهرة ترمح، بعد برهة، على ظهر الفرس، تتجاوزه ثم تنتظره عند بداية السيق.

فوجئت البتراء.. وفوجئ البدول.

صارت الراعية فارسة في ذلك النهار، وصار الفارس راعياً.

وانقضى النهار دون أن يُلمّح أحد لزهرة أو لأدهم بشيء، إنّما كظم كلٌّ ما في نفسه.

أما الإثنان، فما أحسّا بأنّ أمراً غريباً قد حدث، أو شيئاً من أمرهما المستقر تبدّل.

وفي الليل، بينما كانا مضطجعين، وأشعّة القمر الوانية تتسلّل إلى فراشهما عبر باب الكهف، قال أدهم: «أنا راع وفارس معاً». وقالت زهرة: «أنا فارسة وراعية معاً..»

ثم تعانقا، وأغفيا.

كانت الفرس قد ألِفَتْ زهرة، وصارت زهرة تحنو كثيراً على الفرس.

بدأ الأمر بأنّ أحسّت أنّها مدينة لها بالاعتذار عن أول لقاء بينهما حين سقت الفارس، وتركت الفرس عطشى، ثم تحوّلت مشاعرها إلى محبة، بعيدة عن الندم والاعتذار.

وذات يوم استفردت زهرة بالفرس، وقرّبت فمها من أذنها، وهمست: «كنت أعرف من اللحظة الأولى أنني سأختطف أدهم منك.. أنت وأنا لسنا متكافئتين، أما أدهم فقد بدا ضعيفاً في ذلك اليوم.. وما كان له أن يشرب ويدعك عطشى.. ما كنت أنا، لأقبل أن يشرب ويتركني عطشى.. منذ تلك اللحظة عرفت كل شيء..»

هزّت الفرس رأسها عدّة مرّات وحمحمت، فارتبكت زهرة.. إلى أن مدّت الفرس لسانها

ولحست عنق زهرة . . كأنّما كانت تغفر للإثنين زلّتهما في حقها .

ربتت زهرة على عنق الفرس وعادتا إلى الكهف .

ومنذ ذلك اليوم ، أصبحت محبة زهرة للفرس لا تقل عن محبة أدهم لها ، وصارت الفرس سلسة القيادة لكليهما .

إلى أن أحرنت يوماً ، ورفضت أن تتحرّك ، وظلّت مطرقة طوال النهار . وعادت إلى شراستها التي هجرتها من سنوات طوال ، ورفضت أن تمكّن أدهم أو زهرة من ظهرها . .

كانا قد أعدّا كل شيء وتهيئا للرحيل .

طوال النهار ظلّت زهرة صامتة . أما أدهم فكان يقف عند رأس الفرس : «أنا حزين أكثر منك يا شموس . وزهرة حزينة أيضاً . أكثر مني ومنك» .

هزّت الفرس رأسها ، فأكمل : «لكن الأمر ليس بأيدينا ، إنّه أمر الحكومة يا شموس» .

فجأة صاحت زهرة من مكانها : «منذ متّى ترضخ لأمر الحكومة يا أدهم» ، وأكملت باندفاع : «منذ سنين . . وأنت ترفض أن تسجّل زواجنا لدى الحكومة» .

إلتفت إليها التفاتة يسيرة : « هذا أمر مختلف يا زهرة . أنت وأنا حبيبان متزوجان أمام البدول كلّهم ، أمام البتراء ، أمام صخورها وأمام خالق صخورها وخالق حافريها وخالق سمائها ، فما شأن الحكومة بأمر كهذا . . »

نفرت زهرة : « وما شأنها الآن لتقرّر لنا أين ننقّل حبنا ، وأين نعيش . نحن أهل البتراء ، ولا نقدر أن نعيش خارجها . . »

أطرق أدهم : «أعرف يا زهرة . . لكننا لا نقدر ، البدول كلهم رضخوا لهذا الأمر ، بل إنّ بعضهم سعيد به . يقولون إنّ البيوت التي جهّزتها الحكومة لنا ، أفضل من هذه الكهوف» .

قالت زهرة : «لكنها خارج البتراء» .

قال أدهم : «يقولون إنّها بيوت حديثة . . مبنية بالإسمنت وفيها أبواب خشبية ، ونوافذ زجاجية» .

قالت زهرة : «ولكنها خارج البتراء» .

قال أدهم : «والطرق إليها ممهّدة وسهلة . وفيها دكاكين لشراء الحاجيات» .

صاحت زهرة : «ولكنها خارج البتراء» .

صاح أدهم بحدّة: «البتراء لم تعد لنا يا زهرة. . البتراء صارت للحكومة والسيّاح».

صمتت زهرة وأطرقت، وصمت أدهم وأطرق.

ونهنهت الفرس ثم صمتت، ولم تدر ما تفعل برأسها، فظل يلوح، كأنّها تندب.

نهضت زهرة، ودخلت الكهف. .

حمل أدهم السرج، وحاول أن يضعه على ظهر الفرس، فخطت مبتعدة، فأعاد السرج إلى زاوية الجدار، ودخل الكهف وراء زهرة.

جلست في زاوية مُعتمة. حتّى لم يكد يتبيّنها، إلى أن سمع نهنهتها، وما أحسّت بدخوله، فاستمرت في النشيج إلى أن اقترب منها، وأحسّت بحضوره، فكفّت عن البكاء.

إنحنى عليها. . وجلسا متقابلين في عتمة الكهف.

مالت إليه ووضعت رأسها على كتفه، ووضع رأسه على كتفها. . وظلا متعانقين. غائبين عن كل ما حولهما.

وكانت الفرس صامتة في الخارج، فما تنبّها لوقع حوافرها على الصخر، وهي تبتعد عن باب الكهف. .

ولبثا على تلك الحال، إلى أن سمعا هاتفاً قرب الكهف: «يا أدهم، يا زهرة، هيا، حان وقت الرحيل».

لحظتها أحسّت زهرة كأنّ خنجراً ينغرس في أحشائها، فشهقت دون أن تنطق. أما أدهم فتجلّد على ألم الطعنة، ورفع صوته باتجاه باب الكهف: «اذهبوا، وخلّونا الليلة. نلحق بكم صباح الغد».

قال الهاتف بصوت أعلى، وبنبرة أحدّ: «تبقيان وحدكما في الليل داخل البتراء. . البتراء موحشة».

وأحسّ أدهم بوخز العبارة الأخير يخترقه حتّى نخاع العظم، وغصّ بكل قول، فظلّ صامتاً.

وحين ران الصمت على المكان، سمعا وقع أقدام وحوافر خيل الراحلين على الحصى. كانت تبتعد، وكان كل شيء يبتعد وينأى.

أما هما فكانا يتقاربان، يندمجان، يتداخلان، فيما بينهما، ويتداخلان مع صخور البتراء. في ليلتهما الأخيرة فيها.

وظلاّ يتكوّران على بعضهما كالأجنّة. . . ويتكوّر كهفهما الصخري حولهما كالرحم. . إلى

أن انفجر ضوء النهار على باب الكهف. كأنّما حركة طلق حادة، فصلتهما عن بعضهما. وبدا كل منهما في عينيّ الآخر، مضرّج الجسد، مفعماً بالولع والشغف، ثم أرخيا ثوبيهما على جسديهما، وجلسا متقابلين. همّا بالقول، فمّا نطقا، وكانت عيونهما توم.

رنت زهرة إلى أدهم، وقالت: «ليالينا السابقة لم تعطني جنيناً.. أما هذه الليلة فأعطتني إيّاه وأحسّ به في أحشائي منذ اللحظة».

أطرق أدهم، وبدا متلجلجاً..

قالت: «ما بك! هل ساءك قولي؟»

رفع رأسه، ونظر إليها عبر أجفان مبتلة، وقال: «تدرين يا زهرة كم كنت أشتهي ذلك.. أما الآن فما عدت أكترث».

رمقته بنظرة عاتبة محبّة، وأحسّت بانكساره، فأكمل: «جدودنا أنجبوا آباءنا ليعيشوا في البتراء. وآباؤنا أنجبونا لنعيش في البتراء، وها نحن نخرج منها. ما عدت أريد أبناء ليعيشوا خارج البتراء..»

رنت إليه، وقالت: «أعرف يا أدهم. أعرف، الجنين الذي أحسّه في أحشائي الآن، لن يخرج إلى الدنيا، خارج البتراء..»

ثم أطرقت وران صمت موحش عميق..

إلى أن سمعا حمحمة الفرس، فتنبها.

قال أدهم: «لا فائدة من البقاء..»

أومأت برأسها، وخرجا من باب الكهف..

كانت الفرس تقف خارجاً. اقترب أدهم منها، ومسح على كتفها، فتراجعت.

حمل السرج، واقترب منها، استكانت حتّى وضع السرج.. ثم ابتعدت، وكان وقع خطواتها على الصخر والحصى حاداً.

لحق أدهم بها. أمسك بمقودها وحاول أن يسحبها باتجاهه، إلاّ أنّها بقيت ثابتة مكانها، وحرنت هناك.

أفلت أدهم المقود من يده، وقال: «تعرفين يا شموس أننا لا نقدر أن نبقى هنا.. فلم يبق من البدول غيرنا في البتراء. ولا نقدر أن نتركك».

وكانت زهرة قد خرجت من باب الكهف، ووضعت الحوائج القليلة، وبينها الفراش مطوياً.

حاول أدهم أن يضع بعضها على ظهر الفرس، فنفرت مبتعدة.

تبادل أدهم وزهرة نظرتين، ورمقا الفرس، ثم تعاونا في حمل الحاجات القليلة. ومشيا.

وعندما نزلا الصخرة، التفتا إلى الوراء. رفعا رأسيهما صوب باب الكهف، ونظرا إليه نظرة منكسرة، ثم استدارا، ومشيا مبتعدين عن المكان. وكانت روحاهما تتلفتان مع كل خطوة. وظلّت الفرس محرنة مكانها، ترمقهما في ابتعادهما، إلى أن تجاوزا الخزنة ودخلا السيق. وهناك ما عادا ينظران إلى الوراء. فأخذت خطواتهما تتسارع، وما نطقا بكلمة.

كان كل ما حولهما ساكناً صامتاً، وبدا موحشاً. وما كان يؤنسهما إلاّ وقع خطواتهما على الحصى عبر السيق. وفي منتصف السيق، باغتهما صدى خطوات الفرس. فالتفتا معاً إلى الوراء. كانت الفرس تقترب منهما، مطأطئة، إلى أن حاذتهما، فسارت إلى جوارهما، حتّى خرجوا من السيق، وغادروا البتراء.

عندما وصل أدهم وزهرة، ومعهما الشموس، إلى مدخل القرية الجديدة، كانت القرية هاجعة تماماً.

دخلا القرية، قبيل دخول الليل عليها، وكانت حمرة الشفق تسيل على الأفق، وتتجمع على القمم الصخرية الداكنة في البتراء.

ذعرت زهرة حين وجدت بيوت القرية باهتة لا تتلوّن بألوان الشفق. لا تمتصها ولا تعكسها.

ولم تُبد القرية، أيّة بهجة. كانت كابية. كل ما فيها جديد، ولا فرحة بهذه الجدّة.

فلا القرية فرحة بالأهل الذين أتوها من كهوف البتراء.

ولا البدول فرحون ببيوتهم، وقريتهم الجديدة.

أمسية باهتة انطوت على غربة واغتراب.

ولم يدهش أدهم وزهرة للوحشة التي تلفّ القرية، رغم الأضواء الشاحبة التي تنفثها النوافذ.

وحدها الشموس، تمهّلت عند مدخل القرية. توقفت، وصهلت صهلة واحدة مجرّحة. ومشت وراء أدهم وزهرة إلى بيتهما الجديد في القرية الجديدة.

دخل أدهم صامتاً. أما زهرة فقد ظلّت على الباب برهة، أحسّتها دهراً، ثم عبرت.

وضعا حاجياتهما القليلة في زاوية الغرفة . . وجلسا في زاويتين متقابلتين . . وانقطع كل تواصل بينهما . فظلا ينظران إلى بعضهما ، دون أن يقويا على القول .

بعد قليل مدّ أدهم جذعه ، و استطال به ، ونظر عبر النافذة .

العتمة ممتدة حتّى نهاية المدى . فما عرف أدهم إلى أين تتجه نافذة داره الجديدة وعلى ماذا تطل . فطوى جذعه ثانية ، وتكوّر في الزاوية .

تحرّكت زهرة إلى حيث تركت الحاجيات ، وقالت : «سأمدّ الفراش ، لتنام وترتاح» . أجابها من زاويته : «لن أقوى على النوم» .

فعادت إلى مكانها دون أن تصل الفراش .

ظلا على تلك الحال إلى أن بدأ الفجر يتوامض على الأفق . . وكان أدهم غافياً مكانه في الزاوية ؛ يعاني طوال الليل ألماً داخلياً حاداً ، غير قادر على وصفه أو الخلاص منه . إلى أن تكوّر على ذاته ، وكأنّما يحمي نفسه من فزع يترصّده ، ويضيّق عليه ويكاد يخنقه .

كان أدهم ، الذي ولد في أحد كهوف البتراء ، يحسّ كأنّه لاصق بالرحم لم يغادره . ولكن اليوم حين أجبر على مغادرة البتراء ، أحسّ وكأنّ حركة انقباض عنيفة قذفته من الرحم الذي كان آمناً فيه بعيداً عن كل شيء ، إلى فراغ يترصّده فيه الفزع . وما استطاع أن يتخلّص من إحساسه الخانق ذاك ، إلاّ عند الفجر ، وكأنّه يتخلّص من كابوس يراه وهو مفتوح العينين . . عندها استطاع أن يغمض عينيه ، ويغفو .

كان غافياً ، عندما فتحت زهرة ، التي أغفت على جلستها في الزاوية ، عينيها ، وتلفتت حولها بوجل تتفحّص المكان . ثم تماسكت ، ونهضت ، وسارت خطوات نحو الباب . أمسكت مقبضه ، وفتحته . وقفت على عتبته ، ثم شهقت ، وارتدت عنه .

أيقظت شهقتها أدهم . ففتح عينيه ، ثم هبّ إليها .

كانت تقف هناك ، وتحدّق شاخصة عبر الباب .

وقف وراءها ، ومدّ بصره من فوق كتفها .

كانت البتراء تمتد أمامهما . وجبالها وصخورها الوردية تتوهّج تحت أشعة الشمس .

وضعت زهرة رأسها على كتف أدهم . وتمتمت : «لماذا !» .

لم ينطق ، فأكملت : «لماذا بنوا بيوتنا على هذه التلّة المطلة على البتراء ؟» .

نظر إليها فتابعت : «كلّما فتحت الباب ، وخرجت من هذا البيت فكأنّما أدخل إلى البتراء . وكلّما فتحت الباب ودخلت إلى هذا البيت ، فكأنما أخرج من البتراء» .

❖

ذات يوم ، وضع السرج على ظهر الفرس ، وتهيّأ للخروج بها ، فخرجت زهرة إليهما .

قال أدهم : «علينا أن نتدبّر أمر المعيشة» .

قالت : «كيف !» .

أجاب : «كما يفعل الآخرون» .

سألت : «فماذا يفعل الآخرون؟»

أجاب : «من لديهم خيل ، ينقلون السياح عليها من خارج البتراء ، والعودة بهم» .

هبّت به : «أهذا هو العمل الذي ارتضيته لنفسك . تدخل وتخرج إلى البتراء ، مع الغرباء» .

قال بانكسار : «لكي نعيش في هذا الزمن» .

نفرت : «أأنت تقدر يا أدهم !؟ . أم لأننا صرنا الآن خارج البتراء ، سنخرجها من داخلنا؟ !» .

رنا إليها طويلاً . ثم قال : «هذا العمل سيتيح لي أن أظل يومياً في البتراء . تعرفين كم أحبها» .

قالت زهرة : «داخلا خارجاً ، دون أن تقدرعلى المكوث !» .

قال : «علينا أن نتدبّر معيشتنا» .

نظرت زهرة إلى الفرس ، ثم تحوّلت إلى أدهم : «الشموس لن تقبل أن يمتطيها غريب . أنت تعرفها . الشموس لن تقبل» .

مسح أدهم بيده على عنق فرسه . والتفت إلى زهرة : «الشموس منا . وستقبل بما نقبل به لنعيش» . . وأمسك مقود الفرس ، وتمتم بغصّة : «ادعي لي يا زهرة»

إلاّ أنّ زهرة ظلّت مختنقة بالصمت . وكان في نفسها ضجيج . وظلّت ترقب أدهم و الفرس يبتعدان . ثم استدارت إلى الدار . وقفت على الباب ، ورنت إلى جبال وصخور البتراء طويلاً . وهمست : «قسوت علينا يا صخور البتراء !» . ثم دخلت وأغلقت الباب وراءها .

مرّت أيام ، ومرّت شهور ، وأدهم يعبر مع الشموس ، من السيق إلى الخزنة وقصر البنت ، عدّة مرّات في اليوم .

كل شيء ثابت عل حاله، إلاّ الغرباء الذين يعتلون ظهر الفرس في كل مرّة. بينما يمسك هو المقود ويسير إلى جانبها.

ولم تعد الشموس تصهل صهيلها المعهود. صارت تحمحم أحياناً كالمختنقة. وقلّما كانت ترفع رأسها. إلى أن ينقضي اليوم، ويقودها أدهم عائداً إلى الدار في القرية، التي أخذ الاعتياد يبهت جدّتها.

ومرّت أيام طويلة أخرى.

أدهم يراقب بجزع تحوّلات الفرس؛ همّتها تثقل، وتهرم بسرعة.

أما زهرة فتخفي ما بداخلها.

ومع الأيام فقدت حيويتها التي كانت تتميّز بها بين صخور البتراء. وصارت تتنقّل داخل الدار متراخية.. وقلّما تغادرها، إلاّ لضرورة.

وعند العشية، تبدأ بانتظار أدهم على شغف ولهفة. فيصل تعباً، يربط الفرس في الخارج، ثم يدخل متداعياً، غاصّاً بكلام لا يقوله، وقلّما تلحّ عليه أو تستنطقه.. فيقضيان الليل كابيين.

إلى أن دخل ذات عشية، وكان منفعلاً، فما قدر أن يخفي ما يحسّ به.

جلس، وانتظر اقتراب زهرة منه. وتمت مع الغصّة التي صارت، منذ زمن، تلازم كلامه، «كان يوماً متعباً».

سألته: «من أين يأتي التعب؟».

أجاب: «من الحديث مع السائحين.. صاروا يثيرون حنقي.. خاصة اليوم».

سألت: «ماذا جرى؟».

ابتلع ريقه: «التقيت اليوم بسائح قادم من سويسرا. كان على ظهر الشموس، وكنت أقودها مطرقاً، وكان ينظر إلى كل ما يمر به بشغف، ويكلّم نفسه، ثم ينظر في كتابٍ يحمله».

سألتْ: «فبماذا أزعجك إذن؟».

قال: «حين سألني، إن كنت أحب البتراء. تصوّري، غريب يأتي من آخر الدنيا، ليمر بالبتراء مروراً عابراً، ثم يسألني أنا أدهم سلامة البدول، إن كنت أحب البتراء. هؤلاء العابرون، يرونها من السطح، أما أنا ففي عروقي وعروق الصخر يجري دم واحد. ولكنه سألني إن كنت أحب البتراء».

تمتمت: «وماذا في ذلك؟».

قال : «ليس في هذا يا زهرة . . لكنه فجأة توقف أمامي ، وقال : هل تعرف لماذا أحب أنا البتراء ، وأزورها كثيراً؟ أطرقت ، ولم أجب : فأكمل : هل تعرف بروكهارت . أومأت برأسي . قال : إنّه من نفس البلد الذي أعيش فيه . وهو الذي اكتشف البتراء . هنا أوقفت الفرس . وحدّقت فيه ، وصحت : كيف اكتشف البتراء أيّها الغريب . البتراء موجودة . منذ أوجدها الأنباط . فكيف يكتشفها إنسان آتٍ من خارجها . ونحن فيها . ما غادرناها إلاّ حين أرغمنا على ذلك . ولم أعد أدري ما الذي قلته بعد ذلك . إلى أن قاطعني دون انفعال . أتدري . . إن إسم البتراء مرتبط باسم بروكهارت . . وهو من بلدي .

صارت البتراء تنسب إليه . أما أنا فلا ذكر لي ، ولا لك ، ولا للشموس في البتراء . هذا الغريب الذي لا أعرفه اقتحم حياتنا ، وزاحمنا ، حتى أخرجنا من البتراء» .

صمت أدهم صمتاً مطبقاً . وصار قليل الكلام في الأيام التالية . يتأخر عن موعده مع البتراء والسيّاح . ويبكّر في المجيء إلى الدار . وفي الأوقات التي تمر بينهما ، ويمر فيها بالبتراء مع الشموس ، يعبر ذاهلاً .

وأخذت ملامح البتراء تبهت في عينيه ، وفي روحه ونفسه . صار يحسّ بغربة فيها وبغربة عنها . وما إن ينهي جولة أو جولتين داخل المدينة الصخرية ، حتى يرتد عائداً إلى الدار في القرية السكنية .

«صارت البتراء للغرباء العابرين بها من أقاصي الأرض والمرتدين عنها إلى أقاصي الأرض ، بعد أن تزيّت وتزيّنت لهم . وبعد أن ينفضوا عنها ، دون أن يتداخلوا معها ، تعود ركاماً من الصخر الشاحب التورّد ، لتنام تحت وحشة الليل ، لا صوت ، ولا نأمة تؤنس وحدتها ، ولا نبض قلب بين صخورها القاسية الصلدة . . . ماذا فعلوا بك يا بتراء؟!» .

تنبّهت زهرة للعبارة الأخيرة ، وما سمعت تمتمات أدهم الهاذية التي سبقتها .

التفتت إليه ، وسألت : «ماذا قلت!» .

خرج أدهم من ذهوله الهاذي ، ونظر إليها : «لن أذهب غداً أنا والشموس إلى البتراء» .

تمازجت واضطربت في داخلها المشاعر ، إلى أن تمكّنت أن تنطق : «ماذا تقول؟» .

رنا إليها ، وضيّق ما بين أجفانه ، وهمس : «سنذهب أنا وأنت إلى البتراء» .

هتفت : «أنتَ وأنا» .

أكمل : «أنتِ وأنا . . الليلة يا زهرة» .

حملقت فيه، وبرقت عيناها: «الليلة!».

قال: «الليلة مقمرة».

هزّت رأسها، دون أن يدرك معنى حركة رأسها.. فقد كانت نفسها مضطربة لا تقوى على الإفصاح. فأكمل: «تذكرين الليلة الأخيرة لنا في البتراء، قبل أن نرتحل عنها. كانت ليلة مقمرة».

التمعت بروق في عينيها، وقالت: «أذكرها. كأنّما الليلة الأولى والأخيرة.. ولا تستعاد».

هتف: «بل نستعيدها. الليلة نستعيدها. عندما يطلع القمر ويفرد عباءته الفضيّة على الصخور.. نكون أنت وأنا معاً في قلب الصخر. وحدنا نقدر أن نعيد لقلب البتراء نبضه، وللدماء في عروقها دفقها».

نظرت إليه نظرة كاسفة: «كبرنا على هذا».

انتفض، ثم اقترب منها: «لا. ما كبرنا. إنّما غُربتنا عن البتراء هي التي شاخت بنا. هل رأيت البتراء يوماً تهرم، إلاّ حين خرجنا منها. لقد ظلّت هكذا الآف السنين وما هرمت إلاّ حين غادرناها».

ودون أن تنطق، قامت إلى صندوقها، وأخرجت منه ذات الثوب الذي كانت فيه، في تلك الليلة.. وأرخته عليها، فر ا إليها، والتمعت على فمه ابتسامته الأليفة والتي غابت منذ انتقلا إلى القرية السكنية خارج البتراء.

> *(أسرّت زهرة لامرأة غريبة، هي الوحيدة التي أنست بها، بعد اختفاء أدهم، إنّهما بعد ذلك، ما كان يقدران على ممارسة الحب في القرية السكنية، فكانا ينتظران الليالي المقمرة من الشهور، ويذهبان إلى ذات الكهف في قلب البتراء. وقالت المرأة الغريبة، التي صارت قريبة فيما بعد، أن زهرة كانت موردة الوجنتين، وبرّاقة الثغر، ومتوامضة العينين وهي تروي لها، رغم ما أصاب وجنتيها من شحوب، وعينيها من انطفاء، بعد فقدها أدهم واختفائه الغريب الفاجع).*

أما زهرة فظلّت تذكر تلك الليلة، وما قدرت على نسيان أيّة لحظة منها منذ لحظة دخولها فم السيق، في أول مرّة تعود إلى البتراء بعد خروجها منها.. والقمر الساجي ينير لهما الطريق، والضوء والظلّ يتجاذبان المشاهد على الصخور. إلى أن دخلا الكهف الذي شهد ليلة زفافهما، وشهد ليلتهما الأخيرة في البتراء. وها هو يستعيدهما ويستعيدانه الليلة، بينما القمر يقف على

بابه. وتختلط ظلالهما المتماوجة في داخل الكهف مع ضوء القمر، وتضج عروقهما بوله متدفّق يتصاعد كالنسغ الحار من أصابع أقدامهما المختلطة، إلى شعرهما المختلط، ويتشعّب في جسديهما المتداخلين.

أفسح ضوء القمر الطريق لضوء الشمس، لدخول الكهف.. فخرجا منه خفيفين طافيين على موجة الضوء الدافئة.. وراقبا تماوج الضوء والظل على صخور السيق إلى أن خرجا منه. وصعدا التلال باتجاه دارهما في القرية السكنية.

صارت الليالي المقمرة، موعدهما مع البتراء، تحتضن حبهما، واختلاط دم الحياة في عروقهما.

وما عادا قادرين على أن يخلفا موعدهما مع البتراء، في ليلة مقمرة.

كانا يبدوان طوال الوقت، ما بين القمرين البدريين، وكأنّهما متباعدان تماماً. كانت عروقهما تضج باللهفة والشوق، إلى أن يزف موعدها المقمر مع البتراء.

وطوال شهور لا يعرفنان عددها لم يخلفا موعدهما إلاّ مرّة واحدة.

كان أدهم قد هجر عمله في نقل السيّاح عبر السيق إلى داخل البتراء وخارجها.

فرغم ألفته التلقائية الطبيعية مع كل البشر، إلاّ أنّ مرافقة السياح بدأت تضيّق روحه، وما عاد قادراً على مبادلة هؤلاء العابرين الحديث، رغم إجادته للقدر اللازم والكافي من لغاتهم.

فمنذ أن سأله العابر السويسري، إن كان يحب البتراء، صار أي حديث مع السياح يثقل على نفسه، وبعد ذلك لم يعد يكترث لهم.

لكنّه ظلّ يراقب تحوّلات الشّموس، وحركاتها، وسكناتها ونظراتها، كلّما ارتقى أحد ظهرها أو نزل عنه، وبدا حزيناً عليها.

صارت الفرس متعبة البدن. لكن أدهم ظلّ قادراً على أن يتغلغل ما وراء بدنها الذي بدا ضامراً، إلى روحها التي كانت هي الأخرى تضمر وتذوي.

إلى أن فاجأته يوماً، بينما كان ينتظر سائحاً بنظرة غريبة، تذكّر معها النظرة التي رمقته بها حين نزل أول مرّة عن ظهرها، وأردف عليه سائحاً.

حدّق في عينيها، فهالته نظرتها، كانت عاتبة وحارقة، فاستدار عن السائح، ودمعت عيناه.

هذه المرّة، لم يكن في نظرتها قسوة أو عتاب. وما كانت حارقة، بل منكسرة ذابلة وفيها توسّل واستعطاف، وفهم أدهم أنّها تقول له : «كفاني. الفرس لا يركبها إلاّ فارسها».

منذ تلك النظرة، لم يعد أدهم يسمح لأحد بامتطاء الشّموس. ولم يعد هو نفسه يمتطيها، أحسّ أنّه فارس خذل فرسه، وسقط عن ظهرها منذ زمن. وما عاد جديراً بأن يعود إليه.

ربط الفرس في مكان من باحة الدار، وصار يقدّم لها علفها وماءها، ويمسح برفق وحنان على عنقها.

وعندما عاد أمر المعيشة يلح عليه، فعل مرّة ثانية ما فعله الآخرون.

بسط في موضع من البتراء عند نهاية السيق، بسطةً نثر عليها قطعاً أثرية غريبة، صارت هي التي تجتذب العابرين إليه.. وتنفره منهم.

وصار أكثر صمتاً..

كان يحمل بسطته إلى موضعه المختار، ويقف بجانبها حتّى نهاية النهار، ثم يعبر بها ثانية السيق..

وما عاد يلتفت إلى المواضع الأخرى في داخل البتراء، كأنّما غابت عن عينيه ووعيه غياباً كليّاً. وظلّ حريصاً أن لا يصل بالخطو أو بالنظر إلى كهفهما.

كان يحسّ بخيانة لزهرة لو فعل، واعتداء على موعدهما القمري فيه. فقد ظلا حريصين على هذا الموعد، حتّى بعد أن غيّر سبيل معيشته.

إلاّ في المرّة الوحيدة التي تخلّف فيها عن اصطحاب زهرة إليه في تلك الليلة القمرية.

فقبل موعدهما عند اكتمال البدر، وفيما كان يضع الحاجيات على البسطة، سقط ظل على البسطة، فرفع أدهم وجهه إليه.

كان رجل أجنبي يقف عند حافة البسطة، وبدل أن ينظر إلى الأثريات الصغيرة، ظلّ يحدّق في وجه أدهم. وقد أدهشت نظراته أدهم، أربكته، واحتار بأيّة لغة يخاطبه، إلى أن سمعه يلقي التحيّة..

انتظر أدهم أن يسأله عن أي من الأثريات الصغيرة. فرغم نفوره من الغرباء، إلاّ أنّه أحسّ بانجذاب إلى الشخص الواقف أمامه.

سأله الغريب: «سمعتُ أنّك من البدول».

هزّ أدهم رأسه. فأكمل الرجل: «أنت إذن من نسل الأنباط الذين أقاموا هذه المدينة العظيمة».

أحسّ أدهم بغبطة غامرة تملأ عليه نفسه، فما قدر على الكلام، فأكمل الرجل: «ما رأيك أن تترك ما أنت فيه، وتنضم إليّ، وتعمل معي».

نفر أدهم: «لا أقدر أن أبتعد عن البتراء أكثر».

ابتسم الرجل: «عملي داخل البتراء». وأكمل: «أنقّب وأكشف عن أثر جديد في البتراء».

بعدها، طوى أدهم البسطة، وركنها في زاوية الدار، وصار يعود في عشيّة كل يوم معفّراً بالأتربة.. وبحكايات كثيرة يتسامر بها مع زهرة. وأخذت بهجة طفيفة تتبدّى على ملامحه.

كان يخبر زهرة بكل ما يحدث معه خلال النهار في منطقة الحفريات الجديدة.

سألته: «بماذا تتحدّثان؟»

أجاب فرحاً: «لا نتحدّث إلاّ عن الأنباط. وعن البتراء وتاريخها. إلاّ أننا اختلفنا اليوم».

سألته: «لماذا!».

أجاب: «كان يحدّثني عن قصر البنت بإعجاب. فقلت له: لا أحب هذا البناء. فهو هجين مقحم على البتراء. الأنباط حفروا كل البتراء في الصخر، فلماذا بنوا هذا البناء بالحجارة.. إنّه غريب».

قالت زهرة: «أنا أيضاً لم أحب قصر البنت».

ثم رنت إليه: «أتعرف يا أدهم، بين كل آثار البتراء، أجملها كهفنا».

سألها: «لماذا؟»

قالت: «لأنّه كهفنا، ألا يكفي!».

والتفت الإثنان معاً إلى النافذة. كان القمر الهلال الفتيّ على النافذة، فقال أدهم: «بعد عشرة أيام يكون القمر بدراً.. موعدنا مع كهفنا».

قالت : «إن كانت همّتي تساعدني، ألا تدرك يا أدهم أننا كبرنا، وثقلت همّتنا».

ضحك أدهم : «في تلك الليلة يتجدّد شبابنا. وتضجّ البتراء كلّها معنا بالشباب».

وعندما انزلق القمر الهلال عن النافذة، تساند رأساهما وأغفيا.

في اليوم التالي، خرج مبكّراً إلى موقع الحفريات.

غير أنّه عاد منها مبكّراً، وكانت ملابسه نظيفة لم يعلق بها شيء. ووجهه كامداً غطّته ظلال كآبه.

هبّت إليه وسألته : «لماذا عدت ؟».

أجاب بصوت منكسر : «توقف العمل في الحفرية».

سألته : «لماذا ؟ قلت إنّه اكتشف الأثر الذي كان ينقّب عنه».

هزّ رأسه : «لكنّه مرض الليلة الفائتة، مرضاً شديداً، ونقلوه إلى عمّان ليُعالج في المستشفى».

سألته كأنما تحادث نفسها : «ماذا جرى له ؟ قلت لي إنّه يحب البتراء».

قاطعها : «يعشقها».

أكملت : «والبتراء لا تصيب من يحبها بمرض ! فماذا جرى لها ؟».

ظلّ صامتاً.. وصمتت هي.

في الأيام القليلة التالية، كان أدهم يذهب إلى موقع التنقيبات ليستطلع الخبر، ثم يعود إلى الدار، ويزداد صمته وأساه.

وفي آخر تلك الأيام القليلة، فاجأ زهرة بقوله : «سأذهب غداً إلى عمّان».

فتحت عينيها على اتساع الحدث «أنت لا تعرف عمّان. ولم تصل إليها من قبل. عمّان مدينة كبيرة».

قال : «يجب أن أعرف شيئاً عن حالته، يقولون إنّ مرضه خطير. وربما ينقلونه إلى بلاده. يجب أن أراه قبل أن يرحل، نحن لسنا مجرّد مكتشف غريب، ورجل من البتراء يعمل معه. كنا صديقين».

هزّت رأسها دون أن تقول شيئاً . .

غير أنّ أدهم لم يذهب في اليوم التالي إلى عمّان .

بل عاد الغريب إلى البتراء .

عند العصر ، جاءت سيارة من عمّان ، وقفت على التلة التي تفصل القرية السكنية عن تلال البتراء الصخرية . نزل منها رجال كثيرون ، وبقيت سيارة مغلقة الأبواب .

إنهمك البعض في الحفر على قمّة التلة . ثم فُتح باب السيارة ، وأُخرج منها تابوت ، ووضع في القبر ، وسوي عليه التراب . وانفض الرجال . بعضهم ركب السيارات ، وآخرون عادوا ماشين إلى وادي موسى .

وعندما وصل أدهم إلى مكان القبر ، لم يكن هنالك كثيرون حوله ، أخذوا يتباعدون ، بعد أن عرفوا أنّ الغريب لم يعد غريباً ، بل اقترب من البتراء قرباً أبدياً .

فحين اشتد عليه المرض في المستشفى ، كتب وصيّة ، طلب فيها ، أن لا يعاد جثمانه إلى بلاده . . بل يدفن قريباً من البتراء التي أحبّها . ليبقى بقربها للأبد . .

كانت الليلة ساجية ، وكان القمر بدراً . وظلّ أدهم جالساً طوال الليل ، قرب القبر . لم يقو على البكاء ، بل ظلّ يمدّ نظره من فوق التلّة نحو صخور البتراء المغسولة بضوء القمر البدر ، ثم يعيده ليتأمّل في تراب القبر الذي ما زال لدناً .

وظلّت زهرة تنتظر . لم تخرج للبحث عنه ، ولم يبلغها شيء من أمر الغريب ، والدفن والقبر .

كانت قد ارتدت ثوبها المرصود لليلة الموعودة . وجلست عند باب الدار تنتظر ، وتحدّق في القمر البدر ، حتّى راح ينزلق على الأفق الغربي ، إلى أن اختفى وراء تلال البتراء الصخرية . فعبرت الباب إلى الداخل . خلعت عنها ثوبها ، وأعادته إلى الصندوق . وقعدت في الزاوية تنتظر . إلى أن رأت أدهم بالباب ، ثم عبر إلى الداخل . لم تسأله ، ولم يتكلّم . . إنّما وقف وسط الدار ، وانفجر بالبكاء .

لم تكن زهرة قد رأت أدهم طوال عمرهما المشترك يبكي بهذه الحرقة . . إلاّ مرّتين . فأدركت ما الذي جرى ، دون أن تسأله .

فما كان له أن يخلف موعدهما مع كهفهما، في ليلتهما القمرية الموعودة، إلاّ لأمر مفجع.

دنت منه، أخذت رأسه إلى صدرها، حتّى اختلط نبضها بنهنهاته... وكل ما حولهما عدا ذلك صامت وموحش.

في الأيام التالية، لم يغادر أدهم الدار إلاّ لأمر ملح. لكنه ذهب أكثر من مرّة إلى القبر.. ثم انقطع عن الذهاب إليه.. وأخرج بسطة الأثريات، أعدّها، وحملها هابطاً بها إلى فم السيق في البتراء. وصار كل يوم يبقى منذ مطلع الشمس إلى مغربها، ثم يعود إلى الدار.

وغالباً ما يجلس هو وزهرة أمام الباب.. ينظران نحو البتراء إلى أن ينعسا، فيعودا إلى الداخل..

وفي ليلة، كانا يراقبان القمر، وهو يكاد يكتمل بدراً، فالتفت أدهم إلى زهرة، وقال: «غداً لن أنزل في النهار إلى البتراء. وأنت لا تفعلي شيئاً، إبقي نائمة».

فهمت زهرة قصده قبل أن يكمل: «غداً ليلتنا الموعودة مع كهفنا».

توامضت الغبطة في داخل زهرة. فما كان لشيء أن يُنسي أدهم موعدهما. الذي لم يخلفه إلاّ في ليلة القبر.

تركها أمام الباب وعبر إلى الداخل. وظلّت تفكّر في مفارقة الحياة والموت، كيف يتجاذبان وكيف يتنافران.

في تلك الليلة صهلت الشموس صهيلاً متصلاً. وما كانت تفعل من قبل. وما تحرّك أدهم، ولا تحركت زهرة لمعرفة ما يجعل الشموس تصهل على هذا النحو. بل فرحا بأن عاد إليهما صوتها الذي افتقداه لزمن.

مع اكتمال قرص البدر على الأفق الشرقي، كان أدهم وزهرة يعبران السيق إلى داخل البتراء. وكان وقع خطواتهما على الحصى والرمل خفيفاً رقيقاً، وكأنّه تهامس رخي بين هذين المخلوقين وبين الأرض التي أحباها وأحبتهما، بما لا يحتمل الإفصاح عن مكنونات مثل هذا الحب.

وما إن صار داخل الكهف، واقتربا وتلاصقا، حتى كانت البتراء كلّها تتحوّل معهما.

لم تعد صخراً جامداً صلباً أصم. صارت معهما ومن حولهما كوناً صاخباً بالحركة والحيوية، تختلط وتتدامج فيه العناصر. صارت أنهاراً تتدفّق، وينابيع تتفجّر، وأشجاراً تتمايل وتنحني لعاصفة المتعة، وأقماراً تتوالد من أقمار، وشموساً تتفجّر بالوهج.

وما عاد كل شيء إلى طبيعته إلاّ مع شعاعات الفجر الأولى.

جلسا متقابلين، ورغم أجفانهما الذاوية، كانت عيونهما تومض بالألق..

وظلا صامتين لبرهة، إلى أن قالت زهرة: «لماذا لا نبقى داخل البتراء. نعيش هنا، ونموت هنا، ليس لدينا أبناء. ونقدر أن نتدبّر أمرنا».

قال: «لا يسمحون لنا. وإلاّ ما أخرجونا منها أصلاً».

قالت: «هم الذين يسمحون، ولا يسمحون، يا الله! نحن نسل الذين أوجدوا البتراء. ولا نقدر أن نبقى فيها!».

اختلطت تنهيدة زهرة بتنهيدة أدهم، وصمتا. ثم قاما إلى باب الكهف وغادراه بخطى وئيدة.

(بعد أن اختفى أدهم، ظلّت زهرة طوال عمرها الذي قضته وحيدة في القرية السكنية، تذكر تلك الليلة، تلح عليها، دون أن يفلت من ذاكرتها أي من تفاصيلها. وكان جسدها، على ما اعتراه من وهن، وما فعلته به أيام الوحدة الموحشة، يتدفق بالوهج، ونفسها تموج بالألق.. كلّما تذكّرت..)

كانت ليلتهما الأخيرة معاً.

ففي صباح اليوم التالي خرج أدهم من الدار مبكّراً.

عندما أفاق فجر هذا اليوم، بدت الدنيا ريقة في عينيه، وعبرت إلى نفسه نسمة رخيّة رضيّة، مسّت شغافها.

وقف عند الباب، راقب تلوّن الأفق مع شعاعات الشمس الأولى. ولم تكن زهرة قد أفاقت بعد، كانت تتقلّب في فراشها، وكأنّها مغمورة بوضاءة حلم بهيّ لم يبلغ ختامه بعد، أو رؤيا ألقة تحيط بها كشرنقة ما حان وقت ثقبها والخروج منها.

وعلى غير عادته رنا إليها طويلاً، قبل أن يخرج، وعلى غير عادتها لم تنتبه لخروجه المبكّر.

وكأنّما القدر كان يعدهما بيوم مغاير، منذ مطلعه إلى مغيبه.

وقف عند الباب، وأودع القرية، وفيها زهرة، في حضن الشعاع، الذي راح يغمرها مع تقدّم الشمس على الأفق.

ثم ترك الشمس وراء ظهره ومشى.. وكانت معه الشّموس.

كان قد بكّر إليها. فأطعمها وسقاها. وفكّ مقودها. فهمهمت وحمحمت بألفة ورقة. فسار إلى جانبها نحو البتراء.

عبر السيق، إلى الداخل، وجال في أماكن أليفة له. وحين وصل إلى باب الكهف، تفتّحت مساماته وخلاياه وتنشّق عبق الليلة الفائتة الذي ما زال يتضوّع فيه.

إلاّ أنّه لم يقدر على دخول الكهف وحده دون رفقة زهرة، فارتد عنه وابتعد.

وحين انقضى نصف النهار، أرخى أدهم مقود الفرس، وانتبذ مكاناً يعرفه، جلس فيه، وترك البتراء، والعابرين بها، وراء ظهره وجعل وجهه إلى الصخرة.

ظلّ على هذه الحال، طوال بقيّة النهار يحدّق في صفحة الصخرة. وجهه إليها، وظهره لكل ما عداها. ذاهلاً عن كل من يراه على تلك الحال، مبهوراً بمرأى الصخر، كأنّما يراه لأوّل مرّة.

حتى نظراته التي كانت تطل من محجريه كصقرين؛ هي الآن هاجعة..

كان يتأمّل الصخرة وكأنّما يستنطقها أمراً. وكأنّما تبادله حديثاً وديّاً مفعماً بالشجن.

طوال ذلك النهار لم يستمع لأحد.. ولم يكلّم أحداً.

وكانت الفرس تقف صامتة قريباً منه.

عندما أفاقت زهرة في الضحى، عرفت أنّ أدهم بكّر في الخروج إلى البتراء. لكن حينما أحسّت بأنّه أخذ الشموس معه على غير عادته، توجّست خيفة، ثم تحوّل خوفها إلى ربكة، ظلّت أسيرة لها، فلم تقو على فعل شيء..

(بعد اختفاء أدهم، ظلّت زهرة تحسّ بألم واخز للندم، وكأنّه نصل خنجر مثلّم يخترق أحشاءها، لأنّها لم تقو على الخروج من خوفها وارتباكها، وتذهب للبحث عنه في ذلك النهار).

ظلّ أدهم أمام الصخر على تلك الحال، إلى أن رأى حمرة الشفق عند الغروب، تخالط لون الصخرة الوردي. فقام من أمام الصخرة. ووقف أمام الشموس.. قبّلها بين عينيها، وأخذ مقودها ثم امتطاها.

وكأنّما أحسّت الفرس، بما يراد لهما معاً..

فانطلقت ترمح به عبر البتراء، كما لم يفعل فارس وفرس من قبل..

كانت الريح تلهو بطرف عباءته، وتصفع وجهه، إلاّ أنّ عينيه ظلّتا مفتوحتين على نهاية المدى، وأطلّ منهما الصقران، وراحا يرفرفان بأجنحتهما.

وظلّ أدهم والشموس منطلقين.

وما إن أسدل المساء ستارته الكثيفة على البتراء.. حتى كان أدهم والشموس يغيبان تماماً في طيّاتها الداكنة.

❖

مرّ الليل وأعقبه النهار، وأعقبهما يوم آخر.. ولم يظهر أدهم ولا ظهرت الشموس.

بدأ البحث عنهما في الأيام الأولى شديداً، ثم أخذ يتراخى في الأيام التالية.

أما زهرة فلم تخرج للبحث، كانت تعرف أنّ أدهم إذا ما أختفى مرّة في قلب البتراء، فإنّ القلب سيحتفظ به إلى الأبد..

كانت تقف أمام الدار على سفح التلة المطلة على البتراء، وتنظر إلى التلال الصخرية وكأنّما تسألها، فلا تسمع منها جواباً.. وتغرق في الأسى. إلى أن يرتد الباحثون إليها، وتطالع اليأس في عيونهم، فتعبر إلى الداخل.

وفي اليوم السابع من البحث اليائس.. وجدوا الفرس.

كانت جثتها قد سقطت في موضع سحيق بين صخرتين شاهقتين.. وكان جسدها مختلط العظم باللحم بالدم بالتراب.

أما المواضع الأخرى وراء الصخرتين، فما كان لأحد أن يقدر على بلوغها.

فتركت الفرس هناك. ولم يظهر أي أثر لأدهم سلامة البدول.

ولم تر زهرة جثّة الفرس، بل وصفوا لها المشهد الذي رأوه.

وعندما تمكّنت أن تثقب شرنقة الأسى والحزن، وتتنفّس خارجها، فكّرت مرّة واحدة: لماذا أخذ أدهم الشموس معه؟ هل كان يحبها أكثر، فقادها لتشاركه هذا المصير. أم كان يحبّني أكثر فجنّبني هذا المصير!

اكتفت بالسؤال، وما بحثت قط عن إجابة.

ومرّ الشهر بعد الشهر. ثم مرّت السنة بعد السنة.

وما عاد أحد يبحث، ولا أحد ينتظر رجعة أدهم، أو رؤية أثر من أثره.

ونادراً ما كانت زهرة تخرج من دارها. ولم تذهب بعد تلك الليلة الموعودة إلى البتراء قط. وما كانت تفتح الباب المطل على التلال الصخرية.. وقلّما كانت ترنو إليها حين تفتح الباب.

مرّة واحدة، مرّت بقرب القبر الذي يضم رفات المكتشف الغريب الذي أوصى بأن يدفن في البتراء، والذي أحبّه أدهم دون غيره من الغرباء.

وقفت بجانب القبر. وسألته: «كيف وجدت أيّها الغريب قبرك في البتراء. بينما يبقى أدهم هائماً في البتراء، بلا قبر؟».

ثم مسحت دموعها بطرف ثوبها الذي كانت ترتديه لليلتهما الموعودة في الكهف، والذي ارتدته بعد اختفاء أدهم، ولم تعد تطيق أن تخلعه عنها.

ولم تعد زهرة في أيامها وسنواتها الباقية تكلّم أحداً. وما كانت تقدر أن تجيب على الأسئلة التي راحوا يمطرونها بها..

مرّة سألوها: «أكنت تعرفين أنّه سيفعل هذا؟».

فما أجابت. ابتسمت إبتسامة حزينة وظلّت صامتة.

وفي ليلة، وهي على بوابة النوم، كأنّما أحسّت بطيف أدهم يبتسم لها، ثم ينطق: «لماذا كل هذا الحزن يا زهرة؟ كنت طوال الوقت تعرفين أنني يوماً ما سأفعل هذا». ولم تهب مذعورة، إنّما هجعت إلى النوم في دعة.

ومرّة ثانية سألوها: «هل سيظهر أثر من أثره، يوماً ما، يا زهرة؟»

فلم تجب، ولم تتكلّم. إنّما وضعت رأسها على ركبتيها وظلّت صامتة إلى أن انفضوا من حولها. وما إن صارت وحيدة، حتّى أحسّت بنفسها تتمتم بصوت خفيض: «يوماً ما . . قد يكون بعيداً، سيظهر أثر من أثره. عظم من عظامه، مختلطاً بصلب الصخر، أو دم من دمه القاني مختلطاً بلون الصخر الوردي».

وارتفع صوتها: «لا تسألوني عن حياته. فما بيننا من حياة لا يباح به».

وارتفع صوتها أكثر وتهدّج: «أما موته، فلا تسألوني عنه. أسألوا صخور البتراء، سينبئكم عنه الصخر . . عندما ينطق».

بعدها ذاب الصوت في الصدى وذاب الصدى في الصمت. وظلّت زهرة مكوّرة على نفسها كجنين. في الوحشة المطبقة حولها كرحم، لا تعرف متى تخرج منه إلى الموت.

من: «نصوص البتراء»

أسرار ساعة الرمل

إلياس فركوح

الكاتب يبدأ

قلب الساعة الرملية وأخذ يتأملها .

بدأت الذرّات البللورية تنهال من العنق الدقيق . رآها تشعُّ وتنطفئ ، فيما طفقت القبة السفلية المقلوبة تمتلئ بالرمل الوردي الغامق . اسغرقه التأمل دقيقة ، وبعدها لاحظ ضموراً في كمية القبة العلوية . نبتت في داخله سخرية لم تُزِحْ له سترها . تابع تحديقه في خيط الانهيال الصامت . كان تواصله يكوّم هضبة ناعمة سرعان ما تنبسط تحت الثقل الهاطل ، ثم تعود لتتهضب من جديد .

ذرّات الرمل تشعّ وتنطفئ ، بينما تتوهج السخرية في داخله مفصحة عن فكاهتها الآتية . لمح أول الخيط فانتشى . أغراه التتبع في أن يخلق القصص ويفضّ مكنوناتها . هكذا تتوالد الحكايات وتظهر الوجوه . يتراكم الرمل الناعم ليضيف الملامح وليرصف التفاصيل . تُبنى الأحداث في عوالم مغلقة . لكنه يراها من خلف القبتين الشفيفتين . تينك القبتين الزجاجيتين . إحداهما تدلق التفاصيل ، والثانية تلملمها وتركّبها ، فتكون قصة بأشخاصٍ . . . وملامح . . . وحركاتٍ . . . وأسرار .

«أجل . بأسرار . ولم لا؟» ، قال . ثم خُطّت على جبينه علامةُ التفكير ، وطفحت من وجهه ابتسامة ساخرة .

قلبَ الساعة الرملية ثانية ، وأخذ يتأملها ليرى كيف تصير الحكاية داخل الحجرات الزجاجية . آسف ، داخل القِباب المملوءة بالرمل .

وبَدأ .

1
القبـو

كان كل شيء على فوضاه في المكان. لكنهما لم يُحدثا جَلَبة. لم يصطدما بأي جسم وهما يجوسان في الظلمة المكسورة بالخط الأرضي للضوء العريض. داسا عليه بعدما أغلقا الباب باحتراس. ليس من صوت مباغت. الحرصُ سيدُ الحركة وهما خالقاهُ الماهران. توقفا للحظة حتى يألفا الظلمة، وبعدها توجّها صوب الزاوية الحميمة. خطا هو أولاً، وتبعته هي دون أن تدري سبباً لخوفها.

هذه ليست مرّتهما الأولى.

«ما بكِ؟»، همس ماضياً في تقدمه الحذِر.

قالت مبتلعة ريقها الجّاف:

«لا شيء. خائفة.»

قال بلا وعي، وقد شعر بترددها حين لم يتبقَ من ضوء الدرج غير خَطّهِ العريض، الأبيض الفاقع كالمرض، المنسرب من عتبة الباب.

«لا تخافي.».

كان قد وصل إلى الزاوية واستدار إليها. رآها، خلال العتمة الساكنة، مجرد عينين تبرقان ولهاثٍ مكتوم.

«قلتُ لكِ لا تخافي. تعالي.»

لكنها بقيت جامدة في مكانها.

زَفَر وتصاعد توترهُ لمّا أدرك ذوبان الوقت. قال مشجعاً إيّاها بصوت هَدّجه الانفعال.

«ستسير الأمور مثل كل مرة. ألم ننجح في كل مرة؟»

«نعم.»

«إذن ، تعالي . »

«لكنني خائفة !»

مَدّ يده وجذبها إليه . لم تقاوم ، غير أنها كانت ترتجف . فكر بأن ذلك ليس غير تردد منها ، وأن ما سيفعله الآن كفيل بتبديد مخاوفها الغريبة . كانا أقلّ حظاً في المرات السابقة ، ومع ذلك نجحا . لم يلحظ أحد أمرهما أو يكتشفه . قَرّبَ فمه من عنقها وألصقه على اللحم . كان بارداً وينبض . شدّها إلى جسده ، وانتقل بفمه إلى صدرها . اصطدم جبينه بأزرار الثوب الأسود المغلق . تذكّر أن المناسبة فرضت عليها الحشمة في اختيار ما ترتديه الليلة . إذن ؛ فإن ما يحدث الآن في الأعلى هو السبب . فالأمر ثقيلٌ يُقبض ، وروح النساء هشّة لا تحتمل . عليه أن يصبر ويحاول حتى يزيح عنها انقباضها ؛ فالخوف مفهوم . ثم عمل على التخفف من قلقه مؤكداً أنّ وجودها معه خير دليل على رضاها الأوليّ .

شرعت أصابعه تفكّ الأزرار واحداً واحداً . وعندما وصل إلى الزرّ الأخير ، عند البطن ، لاهثاً إذ شبّتْ نارهُ ، أمسكتْ بيده وهمست برجاء :

«تمهّل . دعنا نجلس أولاً . »

انفصل عنها مُكرهاً .

«أريد أن أستريح . لقد تعبتُ . »

«حسناً» ، قال ، وجثا على ركبتيه ليهيء الفراش القديم في الزاوية . فاحت من القماش المترطّب رائحة يعرفها جيداً . رائحتهما الأخيرة . رائحتهما في الأسبوع الماضي . تعجب كيف أن للنساء رائحة خاصة حين يكنّ مع الرجال في لحظات اللذة !وكيف يُطلقن ، عن الانتشاء الكبير ، صرخاتهن المحبوسة ، وينشبن أظافرهن كالقطط في الجلد ! . . . لقد أحسّ بمتعة بالغة لألم الخدش تماثل ، تماماً ، تلك التي أحسّ بها لمّا دارت به الدنيا وخفّ وزنه . حدث هذا قبل أن يفيق على نفسه ليسمع سؤالها المتقطع : «لماذا تغلقُ فمي بكفّك ؟ . . . لقد خنقتني !» .

تذكر أنه ، في المرة الأخيرة ، كان قد كتم صرخة نشوتها العالية بوضع كفه على فمها .

وتذكّر ، أيضاً ، أنها أعملت أسنانها في لحم كفه مثل ذئب . تحمّل الوجع على أن يترك لصرختها فرصة تنبيه السكّان على «الفضيحة» !

«ها ؟ لماذا أغلقتَ فمي بيدك ؟» ، سألته في ذلك اليوم .

«كان صوتك فضيحة . »

«أنت السبب.»

«ماذا تقصدين؟»

«لا تكنْ ماكراً...»، وضحكت.

هزّ رأسه موافقاً، لكنه لم يلتفت صوبها. كان يطبقُ خصر بنطاله ويسوّي أزرار قميصه المفتوح. ثم سمعها تقول بعد أن سكنت وعاد تنفسها إلى انتظامه:

«ستكون فضيحة حقاً إذا لم نتصرّف بسرعة!»

عندها انتفض، واستدار محدقاً بها في الظلمة حيث أراحت ظهرها على جدار الزاوية. رأى نظرتها سؤالاً يطلبُ منه الإجابة. سؤالاً طيباً ينتظر جواباً ليريح صاحبته. أدرك القصد وقرر أن يطرد عنه هذا الهَمّ. «هي المرة الأخيرة: حدّث نفسه «إذا لم أضع حداً لإلحاحها فلسوف تلبسني مثل قميص نتن!»

لكنه عدلَ عن قراره بعد ذلك: «لا ضَير من مرة أخرى.» كانت شهوته تجرفه إليها على نحو مصيري.

فاتحها بالأمر قبل أيام. قالت:

«أنت حبيبي. لكنك ستدعهم يذبحونني إذا لم تتصرّف بسرعة.»

حاول المماطلة: «لماذا أنتِ مستعجلة؟ كل شيء في أوانه.»

هتفت في وجهه بعصبية:

«هذا هو الأوان. ما بك؟.. ألم أقلْ لكَ بأن الدم لم يواتني منذ عشرة أيام!»

تملّصَ: «أعراض تصيب الفتيات أحياناً. لا تخافي. سيُواتيكِ.»

حملقت في وجهه المشيح عنها، وقالت قبل أن تُفلِتَ لجام دموعها:

«لستُ فتاة. أنت جعلتني امرأة. هل نسيت!؟.»

لا، لم ينسَ ذلك. لم ينسَ أنه وعدها باتمام كل شيء قبل نهاية الشهر. وأنه ينتظر أن تشفى أمه من مرضها المفاجئ. وأنه سيكون حبيبها إلى الأبد. وأنها ستكون حبيبته حتى الموت. مسحَ دموعها، وقَرصَ خدّها، ثم خصرها وفخذها؛ فتأوهتْ، وقالت كلاماً أوحى بموافقتها على مرةٍ أخرى.

صار الفراش جاهزاً الآن في الزاوية.

جلس عليه، مادّاً ذراعيه، وقبض على ساقيها. اهتزّت ركبتاها وانثنتا باتجاهه. جذبها إليه

بعنف، وأخذ وجهها بين كفيه. انثنت وأُجبرت على الإرتماء. حاولت تهدئته. لكنه أرسلَ أصابعه تعبث بصدرها، بينما راحت أسنانه تقضم شفتيها قضمات خاطفة، متوالية. تأوهت وتحركت في حضنه. اهتاج وصعد الدمُ إلى رأسه بجنون.

لم يتوازن هذه المرة.

أيقنَ، ولسبب خفي لم يتبينه، بأنها حقيقةً مرته الأخيرة معها. سوف ينالها حتى الشَبع النهائي. سوف يأخذها ويأخذها حتى يذيبها في جسده. . أو يذوب، هو، هو، في جسدها. ستكون المرة الأخيرة، ولن يتوانى عن شيء. هي له. هو الذي خلقها امرأة بعد أن كانت عذراء لا تفهم الرجال. هو الذي كشفَ لها لذتها وجعلها تعي ذاتها كأنثى. هو حُر في تشكيلها كيفما يشاء.

يقضمها في الأماكن التي يرغب. يمزّق عنها الثوب، دون منحها فرصة خلعه بنفسها، كما في المرات السابقة. يسمع صوت تمزقه فيزأر الذئبُ الذكوري فيه. يشمّ رائحتها المتصاعدة، التي تتخلل كيانه الفائر وتُسكِره. تتداخل الظلمةُ ببريق عينيها المتقدتين، بهياكل الأجسام المتكوّمة والمنتثرة على أرض القبو الخشنة، بخط الضوء الأبيض العريض الزاحف أسفل الباب، بهسيس الفئران المتسللة بعيداً عنهما، بصوتها المتوجّع المازع لهمهمته تستدرجه لأن يهدأ، بوقع الخطوات الصاعدة درجات الطوابق العُليا؛

تتداخل الظلمةُ المكسورة بزحف الخط الضوئي العريض،

بانقلاب المرئيات وتداخلها،

بطعم الدم المنتقل من أسنانه، إلى لسانه، إلى حلقه، فينشط الافتراس الهاجم على نعومة اللحم المستباح الذي طفقت الأسنان تترك أثلامها في طراوته المجهدة قضمات متلويّة على نفسها تستحث الدمَ لأن يخرج من تحتها.

الوجع لا يحتمله بَشَريٌ يُلتهم وهو حيّ صاحٍ يشهد على الهياج الذئبي المستميت، فيطلع الصوتُ مستغيثاً: «أنت حبيبي!. . لا تفعل!»

يشخرُ الذئبُ ولا يتوانى.

«أنا حبيبتكَ!. . . أنا. . . لا، لا تفعل!. .»

لكنه يواصل فِعلهُ، ويهدرُ وقد توحّشَ وخلع عن لغته مُحرمات العلاقة؛ فجأر بالصوت الصاعد من نتانة روحه:

«سأنالك كُلك!. . . سأنالك، يا ابنة الكلب!»

تنتثرُ الأعضاء في الزاوية مثقلةً بالجسم الوحشي الرابض فوقها، وتسعى الأصابعُ في الهواء تتمسكُ بأي شيء: الضحية تقوم.. أو تحاول. لكن الهواءَ حيّز غير مشغول إلاّ بالهواء. الأصابع تسعى في لحم الظَهر الثقيل المنكفئ عليها. تنشب فيه صرختها الكُليّة. لكن الظهر ما عاد يحس إلاّ بدفق النار المتميّعة فيه.

تستمر الأصابع المقاومة في سعيها على الأرض الباردة، الخشنة، وتصطدم بأشياء وأشياء. أشياء رخوة وأخرى غير ذلك، وتُمسك بها.

لا تعرف الأصابع العمياء بماذا أمسكت، وكيف. لا تعرف الأصابع أين ذهبت بنفسها، وكيف ضَرَبت بالشيء. لا. إن الأصابعَ لا تعرف عن أصابعها، وما فعلَت، عندما وقَعَ الفِعلُ.

أفاقت المرأة، ووجدت كفها اليسرى تغلق فَماً مُدمىً، تكتم بها صرخته الأخيرة. كانت تبحلقُ في الجثة المطروحة إلى جوارها، مشدوهة، وتُردد بلا وعي:

«كان صوتكَ فضيحة!. كان صوتكَ فضيحة!...»

مرَّ وقت على ذلك قبل أن تهدأ وتتأكد، للمرة العاشرة، دون الرعب الذي انقضى، أن يدها اليُمنى غائصة في الرجل. أجل. كانت يدها غائصة تغرز في الرجل شيئاً صلباً، مجهولاً، دَفنَ سرّه في داخله. عندها، تذكرت كل شيء. وآلمها كلُ شيء. لكنها توقفت عند ما هو أكثر رسوخاً في ذاكرتها.

تذكرت، وقالت، ساهمة بالسقف فوقها، حيث يُسجّى جَسَدٌ في غرفته الموصَدَة:

«يا ابن الكلبة!...».

2

الغُرفة الموصَدة

إلى : ز.ع.

مرّت بين كتلة الجالسات في الممرات بجسمها المُنوّم. دلفت إلى المطبخ وغابت داخله. ثمة إحساس بخفة غريبة تجتاحها. أو ربما العكس؛ إذ أن أثقالاً لامرئية تشدّها إلى رهبة سوداء. كان همس النسوة يصلها كأنه هدير خافت. تسمعه مثل الهدير الخافت. . الخافت. الهديرُ خافت ولا ينقطع. يدوّم بلا وهن ويحاصر رأسها بطرقات تترى. طرقات ناعمة، سلسة، خافتة، غير أنها طرقات عنيدة بأصداء عميقة. دؤوبة وتتسلق متشبثة بقدميها من الأسفل. ترتقيهما وتصعد مغطية فخذيها المرتعشين، تحت الثوب الأسود، ملتّفة حول استدارتهما، وتنمل في مسام البطن. يقشعر بدنها. تمسّها رجفة مباغتة خاطفة، وتطرفُ عيناها.

ترى كل شيء.

كانت ترى الحركات وتسمع الصوت.

هناك، في الداخل، ثمة الحركة الجسورة. الحركة الوقحة، والصوت الذي يَفُح. هزت رأسها كأنما تريد أن تفيق. هزته ثانية. تأكدت أن كل ما حولها حقيقي. لا، ليست في حُلم. لم تكن تحلم. ها هي كتلة النسوة السوداء تتبعج وتلتئم. تراها من مكانها، في المطبخ، وهي تمور مصدرة طرقاتها العنيدة: انهن يتحدثن بألسنتهن التي تلوك الحكايات. ويغمزن بعيونهن المفتوحة على آخر الاشاعات والفضائح. لكنها هي التي رأت. هي وحدها، وليست أي واحدة منهن، مَن رأى الحركة المتقحمة في مجونها الحثيث، الصامت. أجل، إنها هي، دون سواها، التي سمعت الفحيح. هي وحدها مَن سمع الصوت الجحيمي، الصادر عن حَلقٍ بَشَري، وهو يملأ الغرفة الموصدة.

الغرفة الموصدة.

هناك.

هنا.

خطوات ويكون الباب المغلق. خطوات من ساقيها الثقيلتين ويكون الباب الخشبي الذي يحجب الرؤية ويمنع الصوت. إنه الباب الذي أشارت إليه وأمرتها، بذقنها المدببة وقد حركتها باتجاهه: «أغلقيه»! فأغلقته. لم تشعر كيف تسللت إليها تلك السطوة وتغلغلت فيها. كيف باتت أسيرة سلطة العينين المجللتين بهالتيّ الزُرقة الكامدة. تأتمر بالوميض البارق منهما. تفهم المعنى دون أن تسمع الصوت. لا داعي للصوت في هذه الغرفة الموصدة. كل شيء يحدث بصمت. بجلال. بقداسة وثنية سحيقة التدفق. كل شيء يخضع للموت الحاضر في هذا الجسد العاري. هذا الجسد الممدد على بياض السرير المرتجف تحت الحركات الحيّة.

كأنما كانت تفرك زهرة الحياة الساكنة في مجرى الرقبة.

تفركها، ثم تعود، بأصابعها الهادئة الواثقة، لتداعبها برفق وتدعوها، عبر لغة باطنية، إلى أن تقوم وتنهض إليها. غير أن الزهرة لا تتفتح. والجسد لا يقوم. فتبتسم بتسامح واضح، إذ يقطر الرضا من جانب وجهها البائن، وتعاود الفرك المتأني غير المشغول إلاّ بالفرك وحده. غير المكترث بالوجود الحي والضاّج في الخارج،

وراء هذا الباب،

داخل هذا البيت السابح في قنوط الموت الذي حَضَر،

والنسوة اللواتي ارتدين السواد، ووفدن لبدء سهرة الاغتسال الأخير.

سمعتها تقول بصوت لا يريد خدش القداسة:

«آتيني بماء جديد.»

تجرأت، وتقدمت نحو السرير، بهيكله المرتجف تحت الجسد العاري، الذي ارتجّ لحمُهُ المفضوح لحركة الفرك والدعاء. وقفت على بُعد خطوتين ولمحت، من مكانها القريب، اهتزازها الخفي وهي تنحني على الجسد الأبيض. لم تَر منه غير جانب من الشَعر الأسود المفرود، والكتف المكشوفة التي حَزّها شريطُ حمّالة النهدين، والساقين المستريحتين في انبعاجة الفراش. برزت الأظافر، في المسافة هناك، وقد كشط دهانها الوردي القديم.

كان الصوت حازماً، لكنه، رغم هذا، كان هادئاً خفيضاً:

«اقتربي.»

فاقتربت . . أو ظَنّت أنها اقتربت ، إذ فوجئت بالأخرى تجذبها جهة السرير ، ممسكة بمعصمها . آلمتها القبضة القوية ، لكنها ما وقَفَتْ في انتشال أنّتها من الخوف الغريب . كانت تنظر في عينيها بحدقتين لوّن الاحمرارُ الزاحف بياضهما . رأت فيهما عزماً لا يليّنه الإذعان الذي تُبديه . أبقت على معصمها في قبضتها القوية ، وسحبت يدها نحو الجسد المستكين . ابتلعت الجفافَ الشائك في حلقها وأغمضت عينيها : لا تريد أن ترى : تخشى التحديق في الموت الأبيض العاري .

وانتفضت ! . .

ثمة ليونة لدنة وقد اصطدمت بأصابعها المجبَرة على التلمس . بحلقت بكل الجزء الفائر في الروح ، وعاينت انسفاح الثدي البارد الذي استجاب لوقع توترها . لفحها تنفسُ الأخرى وهي تدنو من وجهها . سمعتها تهمس بفحيح متآمر :

«هل ترين ؟ . . هل ترين ؟»

ولّما لم تُحر جواباً ، ولم تصدّق ايحاء طلب التواطؤ ؛ اقتربت تلك القوية من وجهها أكثر ، ضاغطة على معصمها بقوة رجل :

«هل لديك جماله هنا ؟»

«ماذا !» : حشرجت كالمختنقة .

فمدّت يدها الأخرى ، ونشبت أصابعها القوية في أحد التكوّرين الفزعين ، الغائبين تحت سواد القميص .

«هذا . »

هوى قلبها في الحضيض ، غير أن الأخرى هصرت ما تلقفته في كفّها ، فجأة ، ثم أمرتها :

«آتيني بماء جديد . »

وعادت إلى مناجاة زهرة الحياة . تستدعيها . تبحث عنها في أرجاء الجسد الأبيض ، المُغطى بماءٍ فَتِر ، وصابونٍ يَسّح ويغزو هضبة البطن في مكمن دائرته الغائرة .

أطاعت ، وتركتها تستغرق في عملية البحث والاستدعاء بكامل حواسها . لم تأبه القويةُ بالرعب الذي طفر على وجهها : كانت تجوسُ في ثنايا اللحم المُعرّى بأصابعها الباحثة . لم تلتفت للدمعة التي جمّدها الخوف في عينيها اللتين تضببتا بالقادم من الهول ! . انفلق الزمنُ كاشفاً عن بَرار لا تنتهي من الفحيح والأصابع الهاصرة . عن لحظات دخل الجنونُ فيها تلك الغرفة ، وباتَ هو السيد المُطاع . عن مُحرّمات طردها الجحيمُ خارجه ، فدخلت هناك تجدد حيويتها ، وتفتش

عن زهرة سوداء قد تتبرعم في جسدٍ ميت. انفلقَ الزمنُ، ومادَ الجسدُ الخائفُ، الحي، بزلزلة لذةٍ فاجرة هَبّتْ تنكش شعرها المتلولب الخشن، وتفرشه كالطحالب في الدم المستفيق على هصرة الأصابع والقبضة القوية. تضببت العينان وتخدّر الجسدُ. ثمة البخار المتعالي من الدماء الفوّارة إلى الرأس الدائخ. ثمة البخار المتصاعد من الماء المبقبق إلى وجهها السابح في غيمة التلذذ الآتي!. فألم الهصرة في عضلة الثدي ما يزال. والارتعاشة المتملة في أسفل البطن وُلِدَت هناك، ولن يتوقف عواؤها حتى ترتوي.

إتكأ ظهرها على جدار المطبخ، وأرسلت حواسها لتلتقط الأشياء:

ها الماء المطلوب وصلَ درجة الغليان.

ها دمها الفوّار يتحرش بجسدها ويستحثه للعودة إلى الغرفة الموصدة. يستنهضه ليقدم على الاستجابة، وتحدي الأصابع الجَسورة والقبضة القوية. يستدرجه لامتحان الشهوة الجديدة، الغريبة؛ عَلَّ المناجاة التي رأتها في لغة يديّ المرأة القوية أقدر على الإشباع من حمحمة الرجل المهزومة.

المرأة القوية: هل رأت الصهيل المكبوت المعلَق على زاويتي الفم المزموم؟.. هل قرأت في وجهها جفاف الجسد الذي لم يروهِ ماءُ رجل منذ سنين؟.. هل جَسّت جوعَ الثدي إلى قوةٍ تستفزه، وتعجنه، وتغلبه، لتروّضه وتُريح تشنج عضلته؟.. هل أدركت سر الحرمان المشترك بين جسد أمها المسجى، وجسدها هي، الناهض المتأهب لأن يتلقى؛ هو بلحمه هو، دعاء الأصابع المفتشة عن زهرة الحياة السوداء؟

أية حياة؟!

سوداء.

تشققت أرضُ أمها على مدى عشر سنين وأكثر. لا رجل. مات وخلّف أربع صُبّارات: واحدة فوق قبره. وثلاث أخرى: أخوها الذاهب في غِيّهِ والغائب، الآن، عن المكان. رأته يتسلل ويتبع كالكلب الفتاة القاطنة في الطابق الأعلى. لمحته يشير لها بأن تسبقه إلى أسفل. تلك الفتاة المسكينة. سيتلاعب بها ويركلها. مُدلّل. تودّ لو أنها حذّرتها، لكنها تعرف أن الأمر في الدم الصارخ في بريّة الجسد.. لا باليد.

وأمها: عشر سنين من الزواج فقط. كانت في التاسعة عشرة عندما غنّوا لها، وألبسوها ثوباً أبيض. حلمتْ بفرح دائم وذريّة كثيرة. غير أن الحلم ليس الحقيقة. والعريس، الزوج، الأب، ليس هو الحبيب، الرجل، المسؤول. وضع فيها بذرتين فقط في السنتين الأولين، ونثر البقية في

الحقول الأخرى. عشر سنين كانت حياته معها، ثم بدأ التشقق يتسع. صارت في التاسعة والعشرين. في عيون الرجال المتشهية عنقوداً آيلاً لمن يقطفه. وفي أحلامهم الكاسحة جسداً يتململ على نار تستعّر. لكنها العيون.. والأصابع.. والوجوه.. والأفواه. كلها تقول بالصوت الفصيح، واللغة الخرساء، أن الرصاص الذي أُطلقَ ليلة الغناء، قبل عشر سنين. ثلاث عشرة سنة.. سبع عشرة سنة، سيطلق ثانية ويُنهي عمرها. فهمَت الدرسَ وأذعنَت. تشققت أكثر. كبرت. أنّت. ثم زوّجتها قبل أن تميد وتنخسف.

«يا الهي كم هي نضرة كتفاحة!»: سمعت أحدهم يقول، ليلة زفافها، وهو يلتهمها بنظراته.

«إنها أمي»: قالت موضّحة. فهزّ الرجل رأسه، ولم ينقل عينيه عن الأم.

«انظري إلى هذا البطن! إنه لفتاة في العشرين!»: فحّتْ المرأة المنحنية على أمها المسجاة على السرير.

كانت تدعك المنطقة المُظللة تحت ثِقل الثديين. تدعكها بالليفة اللينة أولاً، ثم تأخذ بتمرير يدها وباطن كفها المفرودة على جانبي الخصرين. تفركُ أولاً، ثم تتحسس الرقبة بأطراف أصابعها، وتهبط، دون اسعجال، إلى الصَدر، ثم تجمع كتلتيه إلى بعضهما بحركة من يرتشف الماء بكفيه، وتنحني عليهما، تكاد تمسهما بوجهها، تتوقف للحظات وتُصدر همهمة بهيمية تشبه مواءً عميقاً، وتنزلق بذراعيها العاريين، الضاغطين، مرفوعي الكُمين، نحو غور البطن عند منتهاه، وتمكث هناك. تمكث كأن تعَباً داهمها، أو غيبوبة، ثم تُفْلِتُ أمرها النزق الفحيحي: «غيّري الماء!» وترفعُ رأسها صوبها، مصوّبة إليها جمرتين جحيميتين تلسعانها، تلسعانها هي، تلسعانها..

وهي: الزوجة الطريحة وسط فراش شهد هزيمة رجلها للمرة الثلاثين.. الأربعين.. الحمحمة الجدباء. الرعدُ بلا مطر. التصاعد المتصاعد دون الوصول. الاحتراقُ الآكلُ لنفسه. الحكاك المغتذي على جلده. الدمُ المتقلب على ذاته ولا انسفاح. الماءُ الصاقعُ لا يُطفيء جذوة الجسد المتجمرة. والأعوامُ تمرّ. تتنمر الأنثى في داخلها وتتوحش. لا يروّضها العناق اليابس، ولا يهذّبها الكلام الجميل. لم تَعد نظرته الكسيرة توهنُ موجتها المصممة على أن تتكسر فوق صخور الخارج. أي صخرة. ليس هذا بمهم. فالظَهر المنكفيء على حافة الفِراش، المنكفيء على الاعتراف بهزيمته، هذا الظهر يُقرّ بالبديل. أجل. يُقرّ خطوتها الآتية في أي لحظة، ويسلّم بها. اللحظةُ الآتية.

.. ويتجمع التصميم الأعمى.

الخطوةُ الآتية.

.. وينملُ البطنُ في أسفله أكثر. تزوغ العينان بفعل الحُمّى التي شبّت بالأعضاء الآخذة بالارتعاش. الآخذة بالتهيؤ. الآخذة بالتقدم البطيء، الأكيد، المصمم، المتخطي كتلة النسوة الجالسات في الممر. تَشُقُ طريقها بين الهمهمة بجسمها المنوّم، وبين يديها تحمل وعاء الماء الساخن. يلسع جلدها لكنها لا تبالي. لا تحس إلاّ باللسعة الأخرى. اللسعة الداخلية. اللسعة التي جنّ جنونها، وأطلقت أظافرها الحمراء تهرش البطنَ المتنمل الذي ضاق بكل ما يخنقه. اللسعة التي ولّدتها هصرةُ الأصابع وانشبابها في الشدي المستعيد لعنفوانه. الشدي العفي، المتأهب، المستفَز، المتوفز، النافر، المقتحم للباب المغلق.

«أغلقي الباب!»

أغلقته.

أغلقت الباب، هذه المرة، لأنها أرادت إغلاقه عليهما. لأنها عرفت بأن الآتي يوجب اغلاق الباب. لأنها رأت نفسها تفعل هذا قبل أن تفعله. قبل أن تحمل الماء الساخن من المطبخ، وتتقدم به إلى هنا. لأنها استطاعت معرفة ما ينتظرها، في الغرفة الموصدة، مثل عرّافة رسمت مستقبلها بنفسها. رأت اختيارها يتحقق قبل أن يكون. أغلقت الباب لأن الأمر لن يكون إلاّ وراء باب مغلق،

داخل غرفة موصدة،

بين كائنين متساويين في التصميم، ثالثهما جَسَدٌ ميت تراه ممدداً هناك. مُسجّى في عُريه الشمعي الملتمع تحت الضوء، وخاضعاً مستسلماً للثقل العامل فيه فَرْكاً وتنظيفاً.

صارت عند السرير وتوقفت. لم ترفع القويةُ رأسها لأنها كانت مستغرقة في المناجاة، ولحوحة في دعوة زهرة الحياة. لأن بعض الماء الرغوي كان يقطر على الفراش، ويسيل متحدراً بين الساقين الأكثر انفراجاً. لأنّ بعض العرق كان يرشح منتثراً في الهواء، من وجهٍ انسحبت منه ملامحه وهاجت في جِماع اليدين مع أعضاءٍ ميتة.

«ضعي الماء»، قالت بصوت متحشرج، مُستعاد.

«إنها ميتة!»، قالت، ووضعت الوعاء.

سَكَنت حركةُ القوية، لكنها لم ترفع رأسها، ولم تُزح يديها عن المكان الذي كانتا تتعاملان معه. اقتربت منها ومدّت يدها إلى ظهرها المُنكبّ. مررتها فوق حدبة انحناءته بملامسة رهيفة، ثم أخذت تهبط تارة وتصعد تارة. استقامت القوية على خطوط الملامسة دون أن تستدير، لكنها

أحسّت باليد تُمسكُ بكتفها، وتبقى.

«إنها ميتة!»، عادت تقول، ولامستها تماماً بجسدها الذي تواطأ، مع يدها، مشاركاً التحرش بالقوية.

«أنظري هنا»، خاطبتها بثقة، وبصوت متزن وخفيض. نظرت القويةُ، اللصيقة بها، ورأتها. كانت تعالجُ سعارَ جسدها، الذي تفتق على هصرة الأصابع لثديها، بالالتصاق العازم بها. بملامسة كل جزء ناتئ منها. كأنما مجسّات دقيقة التحسس نفرت من مسامها، وأطبقت دابقة على جسد القوية، تنغلُ فيه وتستحثه.

«هنا!»، وأخذت أصابعها المرتعشة تفك أزرار القميص الأسود.

«هنا!»، وطفق صوتها يردد بتسارع.

«هنا!..»، وتعرّى نصفُها العلوي بلا القميص المخلوع، ثم تناولت يد الأخرى وسحبتها نحو الصدر النافر، تحت النحر الذي ينبض. ربضت اليدُ الغريبة ثقيلة، مترددة، في البداية، غير أنها لهثت دانية من وجهها المتعرق: «إنه حي. إنه قوي. جرّبي. لا تخافي. ألم تمتحنيه من قبل؟.. إنه جميل. اقبضي عليه. تحسسيه.. إنه حي!»..

وتصاعد لهاثها صهيلاً.

تجاسرت، إذ التحمت بها تماماً.

عند طرف السرير المرتجف.

على مرأى من الجسد المُسَجى.

وراء الباب المُغلق.

في الغرفة الموصدة.

.. وكان طائر الموت يخفق، بلا صوت، ويفرد جناحيه الأسودين وسع المكان.

3
بين التاسعة والعاشرة

هو آخر الوافدين وأكثرهم ترجمة لداخله.

قال، فور وصوله، داخلاً متلفتاً إلى الحاضرين، غير قادر على التركيز:

«هناك حَشْدٌ من الناس!..»، وهبط بجسده على المقعد الفارغ. أصبعه ما تزال تشير إلى الأرض. ضحك المُضيف مستخفاً، وعلّق قائلاً:

«لا تخف. إنها سهرة الاغتسال الأخير. الدفنُ غداً.»

بدا الوافدُ أشد اضطراباً، إذ أربكه التفسير بدلاً من أن يزيح مخاوفه. قال وهو يفرك كفيه ببعضهما:

«الدفن؟!..»، وأخذ يحدّق في وجوه الجالسين المتباينة في درجة انجلائها وسط الإضاءة الباهتة.

بيّن له المضيف بأن السيدة التي تقطن في الطابق الأول قد ماتت. هذا كل ما في الأمر. وأضاف بنبرة فيها اصطناع اللامبالاة، أو الإيحاء بأن الأمور على ما يرام:

«أمي وأختي معهن في الأسفل. وأبي خرج إلى المقهى.»

ثم، وبعد لحظات، أكمل وهو ينظر إلى ساعة يده:

«لن يعودوا قبل ساعة. الجو آمن.»

(كان الوقت بعد التاسعة بأربع عشرة دقيقة.)

غير أن تلك المقدمة لم تهدئ من روع الوافد الأخير. لقد شعر بأمر ما أقلقه، غير أنه لم يستطع تحديد ماهيته. إنه الانزعاج. أجل، هزّ رأسه بعصبية، مؤكداً على الكلمة التي راودته: «الانزعاج»! هذا ما شعر به قبل أن يصل إلى البناية. خفق قلبه حين صار في الشارع. استعاذَ بالله من شياطين هذه الليلة الخفيين. «هي ليلتهم!»: حدّث نفسه مفكراً، متخيلاً الذين ينتظرونه

هناك. الاجتماع. جلسة الأحاديث في الموضوعات الكبيرة. القضايا الخطيرة. طَرْق التفاصيل الصغيرة والاشتباك حول مضامينها ومعانيها. الأفكار ومحاولات الجميع قدْح زناد تفكيرهم لتفكيك أسرارها. إنارتها بوهج من الاجتهادات المبادرة. . . ؛ لحظتها، توهجتْ الكلمة الأخيرة في ذاكرته وتردد صدى فاتحة المسؤول:

(المبادرات مطلوبة، إنما يجب أخذ الحيطة والحذر. الحكمةَ الحكمة. فكما في العمل كذلك في التفكير. هذا أساسي. وأيضاً، علينا الاحتكام إلى المركزية العُليا صاحبة التجارب الكثيرة، والخبرات الطويلة، والنظرة الثاقبة. ففي قرارها الأخير خُلاصة المعرفة. لا بأس في الاجتهاد والاختلاف فيما بيننا. لكننا، وهذا في غاية الأهمية، وعليكم جميعاً أن تحفظوه مثل أرقامكم وأسمائكم السرية، أقول علينا الركون إلى مركزيتنا العُليا في كل اجتهاداتها وتعليماتها. مركزية القرار ومركزية الاجتهاد. أُعيد: فكما في العمل كذلك في التفكير. بُدِءَ الاجتماع).

كان هذا في المرة الأولى. أما الآن، فلقد قال المضيف:

«هل نبدأ الاجتماع؟ إنها التاسعة والثُلث.»

اعترض الوافد الأخير بصوت مرتعش:

«لا، لا. ليس الآن.»

نظر إليه أكبرهم سناً، وخاطبه بلهجة شبه حادة، صدرت عن وجهه الذي غلّفته عتمة خفيفة:

«ما بك؟ العددُ اكتمل، ولسنا بحاجة إلى أحاديث هامشية. هذا اجتماع استثنائي. لندخل في صُلب الموضوع.».

«لا. إني أعترض!»

سأل آخر، وكان جالساً عند العمود القريب من الباب:

«لماذا؟»

«لأنه خائف. . .»، ردّ المضيف بنبرة فيها قدر من الاستخفاف المستفِز. ثم التمعت عدستا نظارتيه السميكتان عند تحريكه لرأسه.

«أجل، إني خائف»، وحرّك كفيه أمامه أولاً ثم أرخى ذراعيه، فهبطتا إلى جانبي المقعد باتساق مع تهدل كتفيه. تفحّص الحاضرون وجوه بعضهم بعضاً، وعادوا ينتظرون من الخائف أن يفسّر لهم خوفه. ساد صمت قبل أن يبدأ الأخير حديثه المرتبك:

«لست خائفاً. أعني، لست خائفاً بالمعنى الـ . . . حسناً، إني قَلِقٌ منذ أن أُعلمت بهذا الاجتماع الاستثنائي. يعني . . . كلكم تعرفون أني ملتزم ولست جباناً. كلكم تعرفون هذا بلا شك، ولأن . . .»،

قاطعه المضيف ساخراً هذه المرة:

«أنت واثق من نفسك إلى حد كبير.»

احتج كبيرهم:

«دعه يُكمل حديثه.»

«لكنه اعتمد على شهادة لم يمنحها له أحد!»

تهدج صوتُ القلق وعلا في وجه المضيف مستنكراً:

«ماذا تقصد بكلامك؟ قُلْ. هل تشكك في التزامي؟»

زفر المضيف طويلاً، فاندلع خطان أبيضان من منخريه، ثم ارتفعا منفلشين في سحابة الدخان المعلقة. ركزَ وضع نظارتيه جيداً، وقال مستعيداً هدوءه المنفلت:

«العفو. لكن أحداً ليس فوق الشبهات. دون ذلك يتهلهل التنظيم!»، وجال بعدستي نظارتيه السميكتين متفحصاً صدى كلماته على وجوه المجتمعين. أحجم القَلَقُ المستنكر عن الكلام، إذ فوجيء بالايضاح، واستنجد بالآخرين يستنطق ردّهم على هذا الهجوم التشكيكي غير المتوقع. تنحنح الجالس قريباً من الباب، عند عمود الزاوية، وقال محاولاً تبديد التوتر الذي تصاعد:

«لا بد أن مضيفنا لهذه الليلة لا يقصد تشكيكاً بالمعنى القطعي والحصري بشخص معيّن. هذا ما لمسته أنا على الأقل. فالرقم ثلاثة واحد منا، له مالنا وعليه ما علينا. أليس كذلك؟ . . غير أن في المسألة تحسُباً من جهة المضيف، وهذا اجتهادي الشخصي، في الوقت الذي رأينا فيه جميعنا تخوّفاً ما، أو قلقاً، كما أوضح ثلاثة، شعر به لحظة إعلامه باجتماعنا الاستثنائي هذا.»

رجع كبيرهم سِناً برأسه إلى الوراء، فاختفت ملامح وجهه في العتمة الخفيفة، ولم يبن من نصفه الأعلى سوى بياض قميصه الصيفي، واشعاع كامد من جبهته العريضة. ردد في نفسه: «تَطَرفُ الشباب ونزقه من هنا، وميوعة الوسط وتذبذبه من هناك.».

فكر خامسهم الذي أبقى على صمته حتى الآن: «وفسّر الماء بعد الجهد بالماء!»

«إذن؟»، تساءل الخائف القلق.

خرج الكبير بوجهه من طبقة العتمة، ودخل تخوم منطقة الوضوح. تلك الدائرة الفاقعة التي كشفها الضوء الساقط من مصباح جانبي، واطئ، ركُزَتْ قاعدته خلف مقعد المضيف، وانثنى جسمه القوسي فوق كتفي الصامت، فيما تدلّى رأسه المُنير في الوسط حيث تعرّت أحذيتهم تماماً على الأرض. كان كبيرهم الوحيد الذي انتعل صندلاً خفيفاً بلا جوارب. مدّ يده إلى علبة سجائره القابعة على الطاولة بينهم، وقال، بينما أصابعه تسلّ لفافة وتُمسّدها بضغطات ناعمة:

«إني أرى توتراً لا داعي له أصلاً. فرقم ثلاثة لم يفعل سوى أنه أبدى تخوّفه من هذا الاجتماع الاستثنائي..»

قاطعه ثلاثة: «منذ أن أُعلمتُ به. أحب أن أؤكد على هذه النقطة، وآسف للمقاطعة.»

أشعل كبيرهم لفافته، ونفث دخانها الذي تصاعد فوقه وتكثّف في السحابة الزرقاء، المعلّقة فوقهم.

«حسناً. منذ أن تم ابلاغه بالاجتماع، ساورَ ثلاثة قلقٌ ما عليه أن يفسّره لنا الآن»، وصمت.

شعر آخر الوافدين بضرورة أن يرتب أفكاره هذه المرة. استجمع كل هواجسه وما أيقظتْ فيه من تحسبات، وعزم على البدء بالحديث. لكنه تردد حين اكتشف أنه ليس لديه منطق تلتئم من خلاله تلك المخاوف. ثمة ما هو خفي على العقل والإدراك. ثمة ما هو خاص بالشعور فقط. الشعور بأن الاستثنائي في هذا الاجتماع يبطّن خطراً مجهولاً. خطراً رجّ كيانه لحظة أن هاتفه هذا اللعين، ذو النظارتين الغليظتين والعينين الفأريتين، مُعْلماً إياه بالاجتماع. كان مزمعاً على الاستفسار عن بعض التفاصيل، غير أن الرقم «اثنين» أنهى المكالمة. إنه يتذكر، الآن، كلامه الموجز، الباتر:

(ـ الثلاثاء القادم.

ـ ليس موعدنا الدوري. إنه الخميس. بعد عشرة أيام.

ـ استثناء!

ـ أين؟

ـ في منزلي. الساعة التاسعة... ليلاً.)

إنه يتذكر، الآن أيضاً، أن شراً استوطن ذلك اليوم بكامله. أُجهضت أخته في السعودية بعد

حملها بحوالي شهرين. خابرهم زوجها إثر مكالمة «اثنين» بساعة. وفي تلك الليلة أعلن مذيع التلفزيون، عند نهاية نشرة الأخبار، أن هزة أرضية خفيفة ضربت شمال البلاد. طلبت أمه رحمة الله، بينما فكرَ متوجّساً: «المخفي أعظم!». وعندما لم يستطع مواصلة القراءة في «الدفاتر الفلسفية»، الجزء الثاني، تمدّد في سريره وأطفأ النور. عندها، فطن إلى أنه يكره الاستثناء. ينفر من غير العادي. يجده ثقيلاً لا يُحتمل؛ إذ فيه المفاجئ واللامنتظر. فيه الخروج عن المألوف، وبذلك يتضمن احتمالات الخطر!

انتفض، وهتف كمن عثر على مفتاح البداية:

«إني قلق لأني أشعر بخطر هذا الاجتماع.»

سأله الخامسُ الذي تكلم لأول مرة:

«أنت لم تفسّر لنا شيئاً!»

فأتبع بعصبية من لا يُتقن الكلام:

«هذا كل ما في الأمر. ليس لديّ تفسير دقيق.»

ضرب ذو العدسات السميكة ركبتيه بكفيه، وأخرج صوتاً محتجاً متأففاً:

«ماذا؟!.. هذا هراء»، ونظر إلى ساعة يده ثانية، وأضاف، متوّجهاً صوب كبير السن:

«أقترحُ إنزال العقوبة برقم ثلاثة. إنه يُعيق الاجتماع. الوقتُ الآن العاشرة إلاّ ثلاثاً وعشرين دقيقة. سيأتون بعد قليل.»

استفسر الخامس مضطرباً، بينما كان يدقق في ساعته بحرص:

«مَن؟ مَن هُم؟»

«أهلي!...»، ردّ «اثنان» مجففاً عرق جبينه بظاهر ذراعه: «الجو حار!»

تراجع كبير السن إلى الوراء، وغاص رأسه في العتمة، فيما طفرت في داخله مخاوف مباغتة ترجمها على الفور:

«أقترحُ فضّ الاجتماع حالاً. هذا عبث وفشل مُريع.. هيا!»

«ماذا تقصد؟!»، سأل القريب من الباب: «نَفُضُ الاجتماع وننتهي؟»

«نؤجله إلى وقت آخر.»

اعترض الخامس بحماسة: «لكنه استثنائي، ويجب اتمامه!»

«لن ينجح»، جَزَمَ الكبير حاسماً.

هبّ المضيف ناهضاً، وطوّح بذراعيه كأنما على خشبة مسرح مدرسي:

«إنه تسليم بخطة ثلاثة. لقد نجح في تدمير الاجتماع..»، ثم أخذ يُحدّق فيه مباشرة، وقد ومضتْ عيناه خلف عدساته السميكة، وسدد لوجهه أصبعين مرتجفين:

«أنا أتهمكُ يا رف..»

لم يكمل المضيف جملته؛ إذ بترتها طرقات متتابعة على خشب الباب، وطغى على صوته رنين الجرس المصلصل الذي كهربَ الجو... فشلّهم. تسمّر الجميع في أماكنهم لبعض اللحظات، قبل أن يقف كبيرهم، باضطراب كُلّي، ويدخل في دائرة الضوء الفاقعة:

«مَن؟!»، هتف بصوت مخنوق.

تلجج المضيف. نظر إلى ساعته. ابتلع جفاف حلقه، وتلفظ بكلمات متهاوية:

«هُم. أهلي. لا بد أنهم أهلي.»

حثّه الخامس مومئاً نحو الباب الذي ابتعد عنه رفيقهم كالممسوس:

«اذهب وافتحْ الباب.». همس، مقرّباً رسغه الأيسر من عينيه، حيث كانت الساعة تشير إلى العاشرة إلاّ أربع دقائق.

خطا المضيف صوب الباب بتردد واضح. قال، محاولاً طمأنة ضيوفه الجامدين في الدائرة الفاقعة، رافعاً بأصبعه إطار نظارته إلى الأعلى:

«في وقتهم الصحيح. ألم أقل ذلك؟»، وغاب في الزاوية، خلف العمود، حيث الباب.

لم يسمع الجميع، في البداية، غير أُكرة الباب وهي تدور وتئز. ثم كان صوت صرير الخشب وهو يُفتح. أنفاس عميقة لاهثة وسط صمت قصير، قصير... وبعدها دخلت الأجسام مقتحمة المكان! مكتسحة كل شيء! مالئة الهواء بأصواتها الزاعقة! طارحة الجميع على وجوههم... والأرضُ هي الملاذ!

تحطمت العدستان السميكتان فوق جبهة المضيف، الذي باتَ يردد بلا انقطاع: «انهم هُم. في وقتهم الصحيح. ألم أقل ذلك؟.. إنهم هُم. في وقتهم....»!

تقطع سير إحدى فردتيّ الصندل فانخلعت عن القدم، في الوقت الذي كان يفكر كبير السن:

«إنه يهذي... هذا النَزق. يهذي. الرحلة ما تزال في أوّلها. ولكن كيف!.. ومَن!...»

تمزق قميص الذي كان قريباً من الباب. أحسّ برطوبة البلاط في جلد صدره. تساءل ساخطاً

على نفسه : «غباء . لماذا هي المسألة أصلاً؟ غباء . لماذا الغباء أصلاً !»

تقطّر الدم من أنف خامسهم ، وأخذ يُلوّن بالأحمر زجاجة ساعته الماثلة أمامه : «إنها العاشرة . تمام العاشرة . . كما توقعت . ألم يقل الأعمى المتبجّح أنهم سيأتون بعد ساعة؟ دقيقون هؤلاء الـ . . .»

أما آخر الوافدين ، وأكثرهم تخوّفاً ؛ فلقد استكان أخيراً مستسلماً لوضعه الحاليّ . هدأت روحُهُ ، وراحت أفكاره تنتظم جلية ، جالية تلك النقطة الاستثنائية التي ضخّمت مخاوفه . ليس فقط لأنه كان اجتماعاً استثنائياً ثارت هواجسه . لا . إنما نبتت الهواجس ، وتحوّلت إلى قلق وخوف ، ثم ما لبث أن تمثلت له خطراً مُحدقاً عندما خُيّل إليه بأنه شمّ رائحة دم ! أجل . لقد تغلغلت فيه رائحة الدم عند خطوه الدرجة الأولى في البناية . لم ير دماً ، لكنه تعبأ برائحته ، فارتقى الدرجات قفزاً . كان يفرّ من الدم المجهول ليصطدم بسواد النسوة المتطلعات إليه بوجوه كالحة . «أية شياطين تسرح هذه الليلة !» : فكّر ، وقد توثبت في وجهه شرور العالم . ثم . . . ، وها موت يقيم تحته .

لقد اجتاز الدم ، وارتقى الموت ، وجابه التشكيك والاتهام ، لكنه . . . أجل : لكنه مستكين وروحه هادئة !

لم يندهش من حالته الجديدة .

أمعن يفكّر في تجلياته الطازجة .

استعاد إشارات الشر الثلاث التي تلت مكالمة المضيف . حاول فكّ رموزها . في البداية أُجهضت أخته : وها حلمه القديم بالنقاء قد أُجهضَ . ثمة تسريب للأمر ! وتبع ذلك خبر المذيع عن الهزة الخفيفة ، وتوقعه لما هو مخفيّ وأعظم : وها هُم شياطين يملأون المكان ويمزّقون المستور . ثم انغلاق فهمه حيال «الدفاتر الفلسفية» : وها حافظو الدروس في هشاشة القش . يتقنون الكلام ، بينما تطيشُ حيطتهم ، ويتلاشى حذرهم .

كان يضجّ بأصحاب الأنفاس العميقة ، اللاهثة ، وهُم يقلبون المكان رأساً على عقب . يُحسّ بوطأتهم وهم يدوسون على قفاه وأقفية الآخرين . يسمعهم ينشرون أرقامهم وأسماءهم السرية على سحابة الدخان الأزرق . يهزأون منهم ، ويلمّحون إلى أن كل الأشياء مخترقة . يفكّر وقد أيقن من حدسه : «انكشف المخفيّ الأعظم !»

إذن ؛ لماذا الخوف؟

ربما كان هذا السؤال أساس هدوئه واستكانته .

سوف يجابههم . . حسب طريقته الآن .

«أنت ! . . » ، وضغطوا بأحذيتهم على قفاه أكثر .

« ثلاثة . . » . (لم يقل لهم : كنتُ ثلاثة . . . كما قرر لنفسه .)

«ونحن ؟»

«الشياطين !»

«ماذا؟ . . . يا ابن الزانية !!»

فأجاب متأوهاً ، رغم الركلات النازلة عليه كالصواعق :

«الشياطين . . . هي ليلتكم . . . الشياطين . . . »

وتكفلت الضربات المجنونة بكتم بقية كلامه النازف ، متقطعاً ، ومع دفقات الدم ، من فمه اللصيق بالأرض :

«البائنين . . . في النهاية . . . »

. . فلم يسمعه سواه .

الكاتب ينتهي

طوّح بالقلم بعيداً، وشتم صانعه الأول. سمع ارتطامه بالحائط الغائب هناك. لم يرَ الحائط، إذ لم يرفع عينيه أبداً. ظلّ مُنكباً فوق الأوراق المعبأة بالسطور التي كتبها. لم ينظر إلى حيث سقط القلم. كان يجمع رأسه المتفجّر بين كفيه، وينصت إلى دوي الكلمات المكبوتة. ثمة التصدع الذي لا يحسّ به سواه. الغيظ المتصاعد الآخذ بإرجاف أطرافه. الغضب المتنامي والشعور بالإحباط. هذا ما يصدمه في كل مرة. لكنه لا ييأس ولا يملّ. ينسى، أو يتناسى، ويؤكد لنفسه أن لا حياة بغير الاستمرار. لا مبرر لوجوده دون المواصلة.

لكنها الكلمات الأخرى في كل مرة.

الكلمات التي لا تخرج. تلك الكلمات المكبوتة، المخنوقة، المخفيّة في أعماقه والمدفونة، بوعي منه، تحت طبقات الحذر والتحسّب. هذا هو التصدع الدائم، وتلك هي المطارق غير المرئية. أما الأوراق، فبيضاء كأنما لم يخطّ فوقها كلمة! الأوراق دائماً بيضاء، والقلم يدهشه بجفافه وسرابيّة كتابته البكماء. لكنه تكلم الآن. لم يعد أبكم. القلم أصدر صوتاً عند ارتطامه بالحائط الغائب وراء العتمة. هناك. نظر هناك.. وكانت عُتمة.

لا أحد سواه. وحيد. غرفته ساكنة في هدوء الليل.

كان قد أطفأ النور، واكتفى بإضاءة المصباح الصغير على مكتبه. هو البؤرة الوحيدة خارج بحيرة العتمة. هو، والمكتب، ودفتر الأوراق، وكوب القهوة الكبير، والساعة التي كفّت عن إحصاء الوقت. تطلع إليها، أمامه، ورآها تشع بخفوت وقد انتصبت بلا حركة. تأمّل قُبتيها الزجاجيتين، المُغلقتين، ثم استقرت عيناه على رملها. كان رابضاً في قعر القبة السُفلى، وردي اللون، ومتهضباً بملاسة. متكوّماً بذراته الرملية ذات الإشعاع البللوري الكامد. مُلتماً على نفسه ومحتوياً، الآن، الحكايات وراء جدرانه الزجاجية، المحدّبة. خازناً، اللحظة، كافة تفاصيل الأسرار.

«أجل. الأسرار!»؛ قال، محدّثاً نفسه، هذه المرة، إنما بمرارة عارمة طردت عن وجهه ابتسامة السخرية التي بدأ بها كتابة حكاياته.

ها قد انتهى من الحكاية الأخيرة.

ها رمل الوقت هضبة كامنة هناك.

رملُ الوقت يتلوّن بطيف حكايته الأخيرة. يختزن كلام الرجل الذي لم يعد خائفاً. يضم بقية جملته التي انسفحت مع دمه، فلم يسمعها سواه. أجل: لم يسمعها سواه: هو المختنق بالكلمات الأخرى. الكلمات المكبوتة، المخنوقة، المخفيّة والخافية - في الوقت نفسه - وجهها الأكثر جلاءاً.

وها هي تصدّعه، وتُرعشه بشدة وتُطلق من فمه، أخيراً، صوتها الذي كبته ولم يكتبه:

«كم من النذالات يحوي هذا العالم!

آخ!آآآ.. خ!......

كم من الأوغاد سيطلقهم؟!....»

ضجّت الصرخة كالطلقة، ورددت الجدران صداها في طبقات العتمة. كانت الصوت الأول الذي أخرجه منذ ساعات وساعات. لم يتساءل إنْ كان ما أطلقه صوته، أم هي صرخة الكلمات. كفاه أنه أطلقَ، الآن، عبر الهواء الساكن هنا، في الطابق الثاني، مكبوت عُمر هو عمره. كفاه أن احتجاجه الصريح قد نطق به.. وإنْ داخل غرفة مغلقة.

غير أن رأسه ما زال عامراً بالضجيج.

يشعر به. يحسّه يدقّ جدرانه بلا توقف. يكاد يملأ المكان ويقتلعه، قسراً، من على مقعهده وراء المكتب. يأتيه عميقاً من بين يديه القابضتين على رأسه. ويأتيه، أيضاً، واضحاً محسوساً من هناك! من عُتمة الردهة. يحرر أذنيه من ضغطة كفّيه، وينصت مشدوهاً».. ربما تساءل عمّن يكون زائر هذا الوقت المتأخر.

أجل.

إنه ضجيج الطَرْق على الباب. في الردهة المعتمة القريبة. يصل إليه صاخباً، ملحاحاً، عنيداً، شرساً حتى أنه تخيّل الخشب وقد انخلع عن إطاره. أيقن أن الطرق حقيقي وليس وهماً. قام من فوره وأسرع نحو المدخل. اقترب الطرقُ أكثر وازداد شراسة. اضطرب قليلاً، لكنه ما قدرَ إلاّ على محاولة أن يفتح الباب. جرّب، مرتجفاً، ونجح، بعد إضاءته للنور، في إسكات الطرق وضجته: فتح الباب.

وكان الوضوح في تكشفه ولهاثه المكتظّ على العتبة.

وكانوا هُم! . . . .

وقفوا ينتظرون أن يأتي بتصرف ينمّ عمّا كانوا يتوقعونه منه. أن يصرخ بسبب المفاجأة. أن يتمتم بأن ما يراه غير معقول ولا يُصَدّق! أن يُغمى عليه. لكنه لم يقم بأي من هذه الأمور. رأوه يحدّق في وجوههم أولاً. ثم رأوا، وبعيونهم المجرّدة، المدربة على رؤية دقائق الأشياء، ابتسامة ساخرة تطفح على وجهه الذي أريكه السهر. تلفتوا إلى وجوه بعضهم، فيما كان يتنحّى لهم ويمضي، مُخلياً الردهة، نحو غرفته شبه المُضاءة.

جلسَ على مقعده ينتظر وصولهم إليه.

راقبهم يدلفون واحداً واحداً. ازدحمت الغرفة بهم. كانوا أربعة. استدار يواجههم، حين أدرك اكتمال عددهم، وشاهد أحدهم يدنو من مكتبه متردداً بعض الشيء. شَخصَ إلى عينيه دون أن يدعهما تطرفان. استجاب الآخر ودخل، بغريزية لا تقاوم، في لعبة التحدي. مَن يطرف أولاً؟ كان قد تعلم لعبة التحدي هذه منذ سني الدراسة. وكان يمارسها بإتقان مع مُعلميه القُساة. مَن يطرف أولاً هو المهزوم. تماماً مثلما هو مهزوم مَن يصرخ أولاً في لعبة العضّ على الأصابع.

ليس لديه ما يخفيه عنهم. حدّث نفسه بثقة. ليس لديه ما يخيفه منهم، الآن.

هي ليست المرة الأولى التي يقومون بمداهمته. لكنها المداهمة الأولى بعد عشر سنين. بعد كفره بالماضي النشط، واستنكاره العقلي له. قنع بالكتابة وسيلةً للحياة ومبرراً لها. وجدها العزاء، وعثر فيها على فُسحة لأن يقول من خلالها ما كان يريد. اطمأن إلى هذا وواصل اختياره. مضت أعوام، واستمرّ رملُ ساعته بالتقلّب بين القبتين الزجاجيتين. لكنه اكتشف، مع انثيال رمل الوقت، أن نقصاً يترك فراغاً في كلّ ما كتبه. بحث بين السطور، ودقّق في الكلمات، ودرس قاعدة النِقاط والفواصل دون جدوى. أيقن أن النقص خارج السطور المكتوبة. وأن الفراغ ليس على الأوراق. وأن الخلل يقبع في مكان آخر.

كان التحدي يقبع محتدماً في عينيه المحدّقتين بعينيّ الآخر. هو لا يطرف، والآخر وجد نفسه في لعبة ستخبله إنْ خسرها مع هذا الهادىء. أما الآخرون، الزائرون الثلاثة، فلقد وقفوا وراء رئيسهم يرقبون نتيجة هذا الحوار الصامت، العجيب. جمع الهادىءُ مخزون عُمره من القهر، وسكبه من حدقتيه المفتوحتين في عينيّ الآخر. تجاوز في هذه اللغة الفصيحة بيان الاستنكار، وارتقى نفي المخاوف، ووصل حدود التحدي. تلاشت طبقات الحذر والتحسّب.

هي المجابهة.

هكذا فُرضت عليه. وهكذا قبل بها. وهكذا تواصلت منذ صباه في المدرسة، حيث كان «الآخر» هو المُعلّم الذي يأمر دائماً، ودائماً كان عليه أن يطيع. أن يرضخ ويطيع. لن يطيع. لم يفعل هذا عندما كان صغيراً، ومارس لعبة التحديق. مارسها بعناد وقسوة، وانتصر. لهذا كانت الصفعة الهائلة على الوجه الصغير هي الجائزة. لن يطيع. لن يفعل الآن ما لم يفعله صغيراً، رغم العشر سنين من الرضوخ لضرورات ما رآه، حتى هذه اللحظة، وأسماه: «الاحتكام إلى عقل النجاة»!

وكانت الصفعة!

صفعة اليد الهائلة على الوجه الكبير.

وكانت الحركة الضاجّة لفوضى الآخرين الثلاثة، الذين انطلقوا في الغرفة يمارسون لعبتهم المفضلة. رآهم يقلّبون الكتب فوق الأرفف ويُلقون بها على الأرض. ينتزعون اللوحات عن الجدران، ويدوسون زجاجها بأحذيتهم. يركلون الشظايا وينقلبون عائدين إلى الكتب. وسمع صوت رئيسهم، وسط الفوضى، يخاطبه وقد استند إلى حافة مكتبه:

«أعطنا فضائحك الأخيرة.»

لكنه وجد القدرة على المواصلة:

«ماذا تعني؟ أنا لا أملك فضائح.»

فاشتدت نبرة الرئيس وغلظت:

«قصصك الجديدة. نحن نعرف كل شيء. أعطنا إيّاها بنفسك ولا تدعني أتناولها بيدي. لن ألوّث أصابعي بها.»

ثارت غضبته: «ليس لديّ ما هو قذرٌ تخشى أن يلوّثك.»

«حسناً..»، صاح الرئيس ملتفتاً صوب الثلاثة: «خذو الأوراق التي على مكتبه،» وأشار بأصبعه إلى تلك التي أنجز كتابتها قبل مجيئهم. فانقذفوا على الفور وخطفوا أوراقه.

«ليس في القصص ما يشكّل تهديداً لكم.»، هتف محتجاً، غير قادر على تصديق ما يسمعه.

بادره الرئيس من جديد:

«القصة الأخيرة. أليست تشهيراً بعملنا الساهر على سلامة الجميع؟.»

فغر الكاتب فمه مصعوقاً؛ إذ كيف عرفوا بما كتبه ولم يجفّ حبره بعد!. غير أن مسلسل المفاجآت لم ينقطع. واصل الرئيس حديثه، مشدداً على كل كلمة يقولها:

«ثم إنك قمت بتعريض رجلنا للكشف. لقد رسمتَ ملامحه من بين المجتمعين الخمسة.»

ردّ الكاتب، ملتقطاً مجرى السياق العجيب، داخلاً في منطقه دون أن يملك فهماً لحقيقة ما يجري معه:

«هذا ليس صحيحاً. ما فعلته مجرد إنارة لبعض التفاصيل الممكنة لرجلكم.»

«ونحن؟»

أطلق الرئيس ضحكة هازئة، وضرب سطح المكتب بقبضته، متحوّلاً إلى الغيظ المستشيط:

«قلت إننا الشياطين! لا تُنكر. ألم تقل على لسان التافه أننا شياطين بائنون؟»

«أفعالكم..»، قرر الكاتب أن يواصل هذا الحوار المجنون، متخبّطاً فوق لامعقولية ما يسمع. لكن الرئيس قاطعه:

«ثم، ما حكاية الفتاة القاتلة في القبو؟..»، وانتتر كالمصعوق إذ تذكّر أمراً آخر: «ألا تخجل! كيف تصوّر ما جرى بين المرأتين في حجرة الميّتة؟! هذه علاقات سرية ينبغي عدم التطرق إليها. عليك أن لا تخدش حياء المجتمع..»، وعاد ليهوي بقبضته على سطح المكتب:

«هل تصدّق بأننا سوف نسمح لك بنشر كل هذه القذارات؟»

فانتفضَ الكاتب عند هذه الملاحظة الأخيرة:

«ذلك ليس شأنكم. للنشر دوائر معنيّة.»

استراحت ملامح الرئيس، وهزّ رأسه باشفاق:

« لا تدعني أضحك!»

عاود العنادُ الكاتبَ، فتحداه:

«لستُ مهرجك ولا أبغي اضحاكك.»

عندها، ثار الرئيس ورفع يده في الهواء، محدّقاً في عينيّ الكاتب، قبل أن يهوي بها على وجهه. ضجّ رأس الأخير بأصوات كل الكلمات التي خنقها، وكبتها، فلم يكتبها. استجاب لتجدد التحدي المفروض عليه، ونهض بوجهه المصفوع أكثر عزماً على اختراق الآخر. سدّد نحو عينيه جمرتين متوهجتين، منتظراً، دون أن يتحسّب هذه المرة، ما ستؤول إليه الأمور. شعر الرئيس بطاقة التحدي لدى خصمه، ورآها متفجّرة من حدقتيه المحمّرتين. هوى على وجهه

صافعاً إيّاه بكامل قوته. ارتجّ رأس الكاتب مفلتاً صوتَ وجعٍ، وبصق:

«نذل.»

فكانت الصفعة الأخرى، وقد انتصب الرئيس مهتاجاً،

«جبان.. ووغد»، وبصق الكاتبُ دمَهُ.

زعق الرئيس، مشيراً إليه، مصدراً أمره:

«خُذوه.»

فانقضّ الثلاثة عليه. سحبوه من خلف مكتبه، وجرّوه وسط غرفته التي تغطّت أرضها بشظايا زجاج اللوحات المقتلعة عن جدرانها، وبأوراق الكتب الملقاة من فوق أرففها.. والممزقة تحت نعال أحذيتهم. استسلم الكاتب لقبضاتهم اللاطمة، ولأذرعهم الجاذبة لجسده عبر الردهة. لكنه، رغم هذا، كان يصله بوضوح صراخ الرئيس الهائج:

«أتسمع؟.. إنّ الخطأ الذي لا نتعايش معه هو أنتم. كل الأخطاء نتحملها.. إلاّ أنتم!.. هل تسمع؟..»

كان الكاتب يسمع كلام الرئيس في فوضى الصراخ الموزع على الدرجات الهابطة. آلمته الركلات والقبضات، غير أنه تابع نزوله. مرّ، مسحوباً، من أمام باب البيت المُشرع. لمح النسوة المتشحات بالأسود. رآهنّ كُتلاً متمعجة تتذبذب. ورأى، أيضاً، باباً موصداً خُيّل إليه أن ثمة طيراً بشعاً يحطّ عليه!

صدمته ركلة جاءت فوق ظهره. ترنّح بين أذرعهم، وتهالكت قواه. تحامل، واستمر بالهبوط.

وصل إلى الطابق الأرضي. توقف موكبُ الصارخ. انتظروا إلى أن نجح فريق الإسعاف في إخراج جثة رجل. كان الباب أضيق من أن يتسع لاثنين بالمرور عبره معاً. تناهى إلى سمعه عويل امرأة متصل. اقشعر بدنه لايقاعه الحيواني الصاعد من جوف القبو.

وأخيراً، ها هو الشارع. تحت سماء الليل الصيفي التي أرخت عليه، من عندها، نسمة هواء طازجة.

تلفت حوله، مُحاطاً بالقُساة الثلاثة، وميّز بفعل إنارة الأعمدة، تلك المشاهد الشبحية:

عربتان يومض فوقهما ضوء متقطع، بينما يُدفع إليهما بعض الرجال. كان أحدهم يجاهد ليحتفظ بنظارته المحطّمة على عينيه.

عربة اسعاف وقد أشرعوا بابها الخلفي. تقدّم خطوة ورأى، من نقطته، باطن حذائين مرفوعين لجثة ممددة في الصندوق المعتم.

بعض النسوة يرتدين السواد، يتهامسن مخفيات ضحكاتهن المكتومة، ويجتزن الشارع باتجاه الجانب الآخر.

أطرق إلى الأرض قليلاً. فكّر، بهدوء وتأمل عميقين، في تفسير كل هذا الذي حوله. كيف يكون قبل أن يكون؟! كيف رآه قبل أن يحدث؟! كيف وصفهُ قبل أن يتشخص؟! ثم رفع رأسه إلى السماء. كانت سوداء ومُثقبة بكثير من النجوم البعيدة.

وبعدها، أحسّ بهم يقتادونه نحو العربة البعيدة، الواقفة عند زاوية الشارع. استمهلهم، إذ فَطِنَ إلى أمرٍ لم يفعله في غرفته. وعندما سألوه، ساخرين، أجابهم متطلعاً إلى نافذته شبه المُضاءة:

«لم أقلب ساعة الرمل.»

لم يفهموا. وقلبوا شفاههم مندهشين.

عمّان

٢٣ آذار (مارس) - ١٧ آيار (مايو) ١٩٨٩

من مجموعة: «أسرار ساعة الرمل»

سحب الفوضى

يوسف ضمرة

أعتقد أنني رفضتُ أن يقوم الطبيب الشرعي بتشريح الجثة. قلتُ له متوسلاً ولا ثالث بيننا:

ـ كل شيء طبيعي، سوف أتألّم حين تنشر أضلاعي.

ويبدو أنّ الفكرة راقت للطبيب، فابتسم وخرج، وبقيتُ وحدي في الغرفة السوداء، غاطساً في روائح ملتصقة بهواء الغرفة المضغوط. ذهبت الروائح شيئاً فشيئاً، وأنا أنتظر قُدومهم... راحوا يرتبون الصف بشكل جيد، وعلامات الحزن الجليل على الوجوه كما يجب. كثيرين كانوا. بينهم الأب الذي أحرق ستين سنة، فدمعتْ على الدوام عيناه.

حدث كل شيء هذا الصباح. لم يُفكّر أحد بما سوف يكون... عليهم الآن الوقوف صفاً واحداً، يتلقون التعازي من الآخرين، وعليهم احتمال تلك الهمهمات التي تشبه صوت المطارق على حائط ليليّ.

ـ عظّم الله أجركم.

ـ شكر الله سعيكم.

سيحدث هذا، سواء أراقه ذلك أم لا. فعل كل شيء ولم يحسب لأي شيء حسابه القادم.. قبل ذلك عدتُ إلى البيت. الغرفة لا الشارع. الصُّور لا الأكتاف. الهواء المضغوط. نثار الأحلام. شظايا الكوابيس. الفوضى الخاصة. الرغبات الموزّعة في مسام الجدران. أغلقتُ الباب خلفي. لم تسلْ أمي أحداً. ربما نفسها. ربما الفضاء الخارجيّ. قلتُ: «أنتشر في سُحُب الفوضى حتى انهمار الأشياء. حتى انهيار الأشياء. حتى اختفاء المرايا. وليكن الكون بلا مرايا». وقلت: «لا تبكِ زمانك»، ولم أقل شيئاً على الإطلاق.

تمدّدتُ على السرير المعدنيّ في مواجهة المكتبة. كنتُ قد غادرتها مبكّراً قبل الرجوع الأخير. صباحاً كان الوقت. المدينة في انتظاري. الوجوه الصباحية. العيون. عيون حمر. عيون ذابلة. عيون يتعلّق النعاس بأهدابها. ابتسامات نادرة. كلمات تتدحرج فوق الأرصفة. تركض قدّام أطفال اليانصيب والصحف. وتنتظرني الدائرة. ربما جهّز المدير كميناً في مكان ما. غرفةٍ أو زاوية. السيارت القادمة مُسرعة، لا أبواقها تقصف عن بعد كما تفعل عند الحاجة. لا كوابح كالزلازل، لا انحراف إلى يمين الشارع. ينحرف الهواء البارد أحياناً. يلفح الوجه فيرتعش القلب. يرتبك الصباح في العينين. تبدو الأشياء مشتبكةً مثل كرة أسلاك معدنية متداخلة. وتبدو الأشياء في دوران لا يقرّ.

في حمّى الدوران توقف الباص الصغير فصعدتُ. قبل أن يتوقف مدّت عيناي مصابيحهما فاخترقت أحشاءه دفعة واحدة. لم أشاهد واقفاً واحداً. بادرةٌ طيّبة. غير طيبة. لا أدري. المقاعد فارغة. معظمها فارغ. مع اقترابه دقّ البوقُ رأسي. مددتُ يدي بحياد. العربةُ الوحيدة التي تفتح بوقها كلما لمح السائق شخصاً ما. ربما حين يلمح كلباً أو حماراً. خطر لي ذات مسافة أنه سيتوقف بمحاذاة حمار. يفتح (الصبيُّ) الباب. يصعد الحمار بهدوء. يدخل في الممر الضيّق بين المقاعد. يتشمّم الرؤوس والأكتاف. ثم يستلقي على المقعد الخلفي.

فاجأتني عيون جاحظة. جلستُ إلى جانب فتاة على الرغم من وجود مقاعد فارغة. التقتْ عيناي بعينيّ السائق الشاب. خيّل إليّ أنّه سيتوقف حالاً ويأمرني بالنزول، لشدّ ما كانت عيناه توحيان بالحيرة والسخط. كلما يتوقف تلتقي عيوننا. يتوقف كل عشرة أمتار. أكثر أو أقل ليلاً. ليس هذا الصباح فحسب. دائماً يفعل ذلك. ينحني إلى الأمام حتى يُلامس المقودُ صدرَه. يُدير رأسه إلى اليمين واليسار. يبحث عن آدميين هابطين الجبل أو صاعدين إلى الشارع من أسفل، مخلّفين البيوت الطينية التي أدمنت لدغ البعوض اليومي، وفتحت أبوابها وشبابيكها وجدرانها للحشرات والعقارب وثعابين الماء واليابسة. يتوقف أحياناً دون أن يرى يداً تمتد أو شخصاً واقفاً فأرتبك. أنظر إلى ساعتي. ثم أرى السائق ينحني فوق المقود. يرقبُ فتاةً تهبط الشارع الترابي بهدوء. يمدُّ يده إلى الواقية الشمسية. يسحب علبة سجائره. لكلٍّ سجائره الخاصة وأسلوبه في إشعالها. ولكلٍّ أسلوبه في تقديم التعازي. بعضهم يشدُّ على اليد بقوّة. بعضهم يستخدم يديه الاثنتين. آخرون يُلصقون أجسادهم بالأجساد المترنّحة. يحتضنونها بصلابة. آخرون يُقبّلون الجبين. كل ذلك تمّ بهدوء. سكونُ المقبرة جميل. بكوا قبل خروجي من الغرفة السوداء. بوضوح سمعتهم. حاولت أن أصرخ، فلم يخرج صوتي المجلجل سابقاً. كان لساني ثقيلاً متكوّماً يلتصقُ بحنكي. شعرتُ بالحزن. تمنيتُ لو لم أمت، وفرحتُ لأني متُّ فعلاً. قرّرت أن

أنسى الأصوات، و أفكّر في الدنيا التي أنا مغادرها وقتاً طويلاً، أو إلى الأبد. لا أدري. لم يتحدّد أي شيء في الذهن.

صورٌ مشوّشة لم أقرأ تفاصيلها. نساء. خوذات. جثث. أعراس. شوارع. سنوات. حقول خضراء. حقول يابسة. جسور. أمطار. رمال. بكاء. طائرات... دارت الصور بسرعةٍ حادّة واستقرتْ تفاصيل الصباح. حين لمحتُ السخط في عينيّ السائق قلتُ في نفسي: يحقّ لي الجلوس أينما أشاء. ثم إنني لم ألاحظ أنّها فتاة حين جلستُ. بل لاحظتُ. في الحقيقة لا أتذكّر. جلستُ وكفى. كان عليّ اتقاء العيون التي راحت تنهش وجهي بأنيابها الوحشية، تبدو الفتاة معلّمة أو أي شيء مشابه. لم يستسلم لعينيّ وجهُها. تسلّل عطرها إلى خلايا الروح، فغابت أشياء كثيرة اكتشفتها لاحقاً. واكتشفتُ وحدتي في عتمة الغرفة. ثم فُتح الباب ودخلوا. كانوا واجمين. أحدهم قال بصوت مشروخ:

ـ يوسف.

التفت الجميع إليه، وفعلتُ ذلك. كدتُ أضحك. برفقٍ أغلقوا عينيّ. واحدٌ فعل ذلك. ربما أبي أو أخي أو سواهما. شعرتُ بالراحة والانقباض في آن. قلتُ لأبي وأنا لا أرى عينيه الدامعتين:

ـ املأ أذنيّ بالقطن.

فعل. أصبحتْ أصواتهم أبعد كثيراً عني. لم يعد الخارج موجوداً إلى حدٍّ كبير. واختفى الخارج حين جلستُ إلى جانبها. ناولتُ الصبي قطعة النقود. أخذها وهو يحدّقُ في الفتاة. ربما يرى أنّ من حقّه أن يفعل ذلك، فهو الشخص الثاني بعد السائق، وإن كان صغيراً. يدخن بشكلٍ يُلفت الأنظار. ربما يقصد ذلك. يضع السيجارة في فمه ويرفع رأسه إلى أعلى. يسحبُ نَفَساً عميقاً وينفث الدخان من فتحتيْ أنفه الصغيرتين. يحاول أن يجعل ذلك طبيعياً، فلا يحدّق في مزاريب الدخان الأزرق والرمادي. يتركُ السيجارة بين شفتيه. يعدُّ نقوداً ليعيدها إلى راكب ما. مؤخرته الصغيرة تحتك بحافة مقعد أو كتف راكب. يغمض عينه التي يغزوها الدخان. يُضيق الأخرى. تدمع عينه الأولى أو الاثنتان. وعين الفتاة لا تفارق النافذة إلاّ للحظة عابرة. تنطلق حيناً إلى الأمام. قلتُ في نفسي: إلى مرآة السائق أو الشارع الذي يطويه ببراعة مدهشة. ربما تُساعده بعض أغاني الصباح...

«بَسّ المزاج رايق وسليم.

باب الأمل بابك يا رحيم...».

كدت أطلب من أبي إزاحة القطن وفتح العينين، علّ ذاك الحلم قد حدث. الطوفان الجميل بلا هدير. الطاعون الهامس. طائرات بكواتم الصوت الذي سرعان ما ينكسر حاجزه في سماواتنا. حرّكوني برفق ولفّوا جسدي بشيء ما. لو لم أعد إلى البيت لاختلف الأمر. لكنّي عدتُ، وما أن لامستْ عيناي رفوف الكتب حتى انهارت كل المعادلات. دول فوق دول. تاريخ الهنود الحمر. طاغور. كانكان العوام. كفر قاسم. جبران... فوضى. صحتُ بأعلى صوت الروح: رتِّب. قفزتُ. أمريكا. لبنان. الهند. فلسطين. البرازيل. الـ.... أيها الفوق؟ أمريكا. أقوى. أغنى. أشرس. أكبر، أعظم. أحقر. أسفل. أأأ... أفعل التفضيل لا تنتهي. تفضيل التفضيل. تفضيل التحقير. فوضى. فلسطين. أصغر. أعرق. أطيب. فوضى. لبنان. الهند. البرازيل. البراز... أقوى. أقوى. أقوى. فوضى. ليكن البحر. الأسماك الملوّنة، الطحالب والسرخسيات. الأشجار. أجمل دول العالم الأشجار. ينسكب البحر من الأعلى ويغمر الطوفان الكون. لم أكن أنوي العودة إلى البيت. قررتُ في الشارع ألاّ أذهب إلى أي مكان. ذاك جميل. لكن الصعب أن تعرف ماذا ستفعل. الوقتُ في البيت جثّةٌ باردة. تقرأ. تسمع موسيقى. تستلقي. تدخن بحياد. تشرب القهوة بحياد. تمسحُ عيناك جدران الغرفة مسحاً دقيقاً. ليس في ذلك متعة. الصُّور هي هي. تحدّق كثيراً، وفي كل مرّة تخرج بانطباع مغاير. بيكاسو رائع. عادي. غير رائع. سيئ. فنان. طبيعي. شاذ. كيف يكون كل شيء أزرق في الكون؟ مجنون. الرجل. المرأة. الصبي. الملابس. الرمل. الأفق. البحر. أزرق. كلهم يحبون الأزرق، أما سعد صايل فلا يحب أحداً أكثر من المقاتلين. لا يتغيّر. أسأل نفسي حين أراه: لماذا لا يرتدي زيّاً عسكرياً كالآخرين؟ وأحاول النفاذ إلى أفكاره التي سبقت الرصاص إلى الجسد. إلى اليسار فلسطين. أكثر الأشياء التي يُمكن أن تحدّق فيها دون ملل. أقفز عدّة مرّات عن السرير وأمشي إليها. أبحث عن قرية. أقيس مسافةً بين نقطتين أو خطّين. وعلي فوده يُمسك فنجان قهوته ويحدّق في مكان ما.-أين يا ترى؟ عُهر. كذلك. عالمكم مرحاض تفوح منه رائحة الأمونيا الخانقة. كل شيء ثابت. كل شيء يتغيّر. كل شيء يدور. نراه ولا نراه. فالشارع أفضل. كم كتفاً اصطدمتُ بها على الرصيف؟ هنا المشكلة. الوقتُ مبكّر للعمل. لماذا خرجت الآن إذن؟

سأتمشّى قليلاً حتى تتعب قدماي. في الباص، جلستُ على المقعد المقابل للباب. الباب مغلق. يفتحه (الصبي) كل عدّة أمتار. كل دقيقة أو اثنتين. يندفع الهواء البارد ساكباً روحه على روحي فأرتعشْ. تلتفتُ الفتاةُ إلى الباب. ذاك جميل. رأيت وجهها عدّة مرّات ولم يستسلم لعينيّ. لمحتُ عينيها. واسعتان سوداوان. الرموش طويلة. غير متلامسة. هناك عالم بين الشعرة

والأخرى. وجميعها متساوية. حين رمشتْ انبسط حقل غطّى كل جفن. لم يكن أخضر كالربيع تماماً، لكنّه أخضر. الوجه أبيض. الخدّان أبيضان. البياض يمتزج بحمرة خفيفة. الحمرةُ طبيعية. ربما لم تكن كذلك. لا يهمّ. صاح الولد وهو يخشخش بالنقود في يده:

ـ «عوجان».

خفف السائق سرعته حتى توقف الباص.

كانت السيارات ببطء تسير إلى المقبرة. رفعوني بهدوء. كانوا ثلاثة. أمسك الأول بقدميّ. الثاني بكتفيّ. وأحاط الثالث خصري بذراعيه. وضعوني في صندوق خشبي. الصندوق في سيارة. تحرّكت. تبعتها السيارات الأخرى. كانت مقبرة القرية في الجبل الشمالي حيث دُفن جدّي وأنا صغير. لم تكن مسيّجةً بأسلاك أو محدودة بسورٍ من الإسمنت المسلّح أو الأعزل. مقبرة قروية. جدّي كان يحلم أن يُدْفَن إلى جانب النبي موسى. وحين أتذكّر ذلك أتساءل: لماذا كان يحبه إلى هذا الحد؟؟ ظلّ ثلاثة أيام يحتضر في «سقيفة» صغيرة، ومؤذن القرية يقرأ فوق رأسه القرآن. المؤذن أعمى. يقرأ غيباً عن ظهر قلب. يتنفّس بعمق بين فترةٍ وأخرى. يتابع حتى بعد منتصف الليل. يذهب عمي يقوده في أزقّة القرية المعتمة إلى بيته. وتظلّ سورة (يس) تملأ روحي وتأبى الخروج. وخرجت روح جدّي في الفجر الرابع. صعدت إلى السماء. هكذا قالت أمي. وذكر أبي النبي موسى فأسكته الآخرون. ذهب عمي وعاد بالمؤذن. جهّزوا كل شيء. كانوا يحولون بيني وبينه. لكن رأيته ساكناً ممدّداً مثل ساق زيتونة رومية جافة، أو برميل زيت ثقيل «مبطوح». وسألت نفسي: هل حقاً يرانا كما تقول أمي؟ وسألت نفسي: لماذا يقول (الصبيّ) اسم المكان والناس يعرفون؟ والسائق يعرف؟ بحثتْ عيناي في أرجاء الباص. نزلت امرأة تُمسك بذراع طفل. صعد ثلاثة أو أربعة بينهم فتاة بلباس مدرسي يغطّي بنطال «الجينز» الأزرق «الكاحت». غرزتُ عينيّ في ظهر المقعد الذي أمامي. لأول مرّة لاحظت حروفاً وأشكالاً متعدّدة. استهواني ذلك. نسيتُ الفتاة. ليس تماماً. قرّرتُ أن أقرأ كل حرف. لم يكن هنالك ما يربط الأشياء بعضها بعضاً. كل شيء مُربكٌ وغامض. الحروف متفرّقة. متشابكة. عربية. إنجليزية. رسوم. نقاط. خطوط ملوّنة. مستقيمة. متعرّجة. متداخلة. بصعوبة نفذتْ عيناي بعض الشيء تحت كثافة الألوان والخطوط. كان حرف «الطاء» قريباً بعض الشيء من «الزاي». لا أدري إن كان هنالك حرف بينهما. لعبة جميلة. أبجدية واسعة. سعة العالم الذي نحن فيه أو خارجه. ومن يدري؟ عالم واسع. ضيّق. بعيد ولامتناهٍ. ضيق كثقب إبرة. جيفةٌ في الوحل. وردة لكل الفصول. بسطار. أمريكي أو فرنسي لا فرق. حمار. مختلفان. حمار. متشابهان. خذ الناس. أمريكي وفرنسي. مختلفان. المظلّي

الفرنسي يهبط في تشاد والكونغو ومناطق أخرى لا يهبط فيها الأمريكي. فرقٌ واضح. ليس كذلك. مظلّي ومظلّي. أرضان غريبتان. هما مسلحان. مختلفان في النوع. لكنّه قاتل. متشابهان. حمار. مختلفان. . . لغةً على الأقل. في باريس تتحوّل «الراء» إلى «غين». النفط والموت والميراج والبطيخ والعطور والبساطير والأفخاذ والملابس الصارخة من الحمّى والصامتة من اليأس. وإلى «دال» في مانهاتن. لشدّ ما أنا حزين لأني لا أعرف إلاّ بعضاً من لغتي، ونتفاً من الإنجليزية قد تؤهّلني لإقامة علاقة مع امرأة. ليست المشكلة هنا في اللغة. إلى جانبي امرأة. أتحداني إن استطعتُ أن أجعلها تفتح فمها بودّ صباحي. مالي ولها. الحروف أفضل. خذ الباء والنون مثلاً. أخذتهما. دارت الأشياء بسرعةٍ أكبر. صحت على روحي:

ـ انزع البحر من الرفّ العلوي.

سيغمر الطوفان الكون. بلحظةٍ يحدث ذلك. لا نبيّ يُوصي. أنا أفعل. ولماذا؟ لقد أخطأ نوح ـ من كل زوجين اثنين ـ. لم يخطئ. الرب أمر. ذهبتَ، ونحن بدأنا. مرّت آلاف السنوات. لا فُلكَ بعدك. أين سفينتك يا أبانا الذي في السماء. . .

إذا صفعونا على خدّنا.

سوف نصفهم بالحذاء

يا أبانا الذي لا يحب القصاصْ

إذا صفعونا على خدّنا.

سوف نصفعهم بالرصاص.

خلّي رصاص العرب. سأُسمعك صوته بعد قليل. اسمع. ها. هل أعجبك؟ رصاص الفلسطيني يُصيب. يُصيب يا أبانا الذي في الـ. .

أين تريدني أن أضعك الآن؟ مات الذي قال إنّك في المباحث. وماذا تفعل في المباحث؟ ستقول أمي حين أعود:

ـ لماذا تعود باكراً إلى البيت؟

ـ جاوزت الساعة الثانية ظهراً.

تفغر فاها، على الرغم من أنّها لا تُجيد القراءة. ذاك جميل. في الليل، حين أعود، تكون نائمة فأوقظها. تقول بتأفّف:

ـ حرام عليك، الدنيا نصف الليل.

فأقول ضاحكاً:

ـ لم تتعدَّ العاشرة بعد.

وتكون قد جاوزت الواحدة. تصدّقني فتنهض. تجهز لي شيئاً آكله وأنام محظوظاً. قلت ذلك لأحدهم. لم تكن له أم. كانت له زوجة. وافقتْ على منحه إجازة ليلية حتى العاشرة. ومع الوقت الذي يمر تتسلّى بتقليب صفحات مجلةٍ ما. تصل إلى الغلاف الأخير ثم تبدأ من جديد في انتظار الزوج الذي تتقاذفه أمواج الليل. «عوليس». أنا أسميته كذلك، وهي «بنلوب». وهي لا تعرف الاسمين. أخيراً تنام. علّق صديقي ساعة حائط جميلة في البيت. يدخل ببطء عند منتصف الليل. يُعيد عقارب الساعة حتى العاشرة إلى حدّ ما. يدخل بعدها في دائرة العادي. يخلع ملابسه دون خوف. يشعل النور. يسعل، يدندن لحناً مسائياً خافتاً. وحين تصحو زوجته صباحاً تخبره أنّ الساعة تحتاج إلى إصلاح خلل ما. يعدُها بذلك حين يكون لديه الوقت. ولم يعد بحاجة إلى ذلك الوقت. فقد اكتشفتْ هي لعبته. غضبتْ وضحكتْ. لعبة جميلة. الألعاب كلها جميلة. لعبتُ كثيراً هذا الصباح. جمعتُ «الباء» و«النون». ضممتُ «الباء» فطرتُ إلى «ريودوجانيرو» و«سرتاو». أكلتُ مع الفلاحين عرقهم الذي يقطر فوق الخبز الجاف. رأيتُ خوذات العسكر والبساطير التي تجيء من الشمال كالمنخفض الجوي والكتل الثلجية العاصفة. كل شيء يجيء من الشمال. وخبرتُ الجوع الذي يدفن الناسَ في دروبه بعد أن يأكلوا الأعشاب السامة والقطط. والبُن لذيذ. اتفقتُ مع صديق على أجمل ثلاثة أشياء في الكون. القهوةُ منها. المرأة لم تكن. أراد صديقي وضعها فقلتُ له:

ـ دعك منها فهي حالة أخرى. أعتقد أنّ الله خلقها في اليوم السابع.

قال:

ـ في السابع استراح. ألا ترى الناس يستريحون في اليوم السابع. ثم يختلفون فيه؟ السبت والجمعة والأحد.

قلتُ:

ـ إذن تعتقد أنّه خلق المرأة أيام الفطريات والطائرات والصخور والبترول والشّعر الذي يغطّي أصابع أقدام الرجل؟ طيّب. والأسماء والحروف؟ ضع السين أمام النون واكسر السين ـ سن ـ اسبقها بواو وسين أخرى وافتح السينين ـ سوسن ـ. السنّ تقرض كل شيء وينخرها السوس. السوسن امرأة وزهر. تملأ رائحته خلايا الروح. تسلّل عطر الفتاة إلى روحي مذ جلستُ. ثم حاولتُ اكتشاف ما يدور في رأسها. كانت عيناها تخترقان زجاج النافذة. إذا كانتا مفتوحتين

فإنّها تتفرج على الأشياء وقد لا ترى شيئاً. إذا كانتا مغلقتين فهي مسكونةٌ بنعاس الصباح السلطان، أو ربما تفكّر في حبيب ستراه بعد قليل. بعد عام. بعد عامين وجيل. أو تتخيّل رجلاً ما. كل شيء في الكون رجل. أعمدة الهاتف. الأشجار. الكتاب. المرآة. العصافير. المقعد. الهاتف. آه. ذكرتُ العصافير. كل موسم وله طقسه في الصيد. التين. التوت. القمح. الزيتون. وكل عصفور له طقسه المميّز. الدوري. البُرّقة. أبو زريق. الزِّرعية.. نخرج والشمس. نعود والشمس. قرية هادئة لا يستفزها سوى بعض المشاكسات العابرة. شاب يتحرّش بفتاة تحمل جرّتها على رأسها في طريق العين. تحمل حزمة الحطب في صباح نديّ. حمارٌ أوغل في حقل قمح. فرح مفاجئ. حزن مفاجئ. كل شيء مفاجئ في القرية. مثل كل البلاد الصغيرة في أي مكان. حين أصبحت أرقبُ عانتي كل يوم، رحتُ أنتظر بلهفة انهمار أول قطرة بيضاء. تهزّني الرعشة لكن الأبيض لا ينهمر. وحين رأيت الدم يوماً هدّني الخوف لعدّة أيام. وعند المجازفة الأولى بعدها انهمرت قطرتان شفافتان. قفزتُ في الهواء.. صرتُ رجلاً. أستطيع أن أحمل (النبوت) وأمشي كالرجال. أستطيع الدخول في حلقة الدبكة وإن كنتُ الأخير. ستراني البنات أقفز في الهواء. ربما سأقفز أعلى من الرجال، وأضرب قدمي في الأرض في توافق مع قدم (اللّويح). أرفع رأسي ناحية سطوح النساء المزغردات حين نغني في الحلقة قبل القفزة الطويلة:

طُلي عَلَيّ من الشبّاك.

وشوفي سنسلة موسي.

وأستطيع التحرّش بأيّة صبيّة في طريق العين. وأشارك الشباب اغتصاب اليهوديات عند التحرير. لكن جارتنا ظلّت أميرة الصور العارية في وحدتي. وظلّت رفيقةُ المقعد هاجساً صباحياً مربكاً. لماذا تكون عيناها واسعتين إلى هذا الحدّ؟لو لم تُغَطّ جفنيها بالأخضر الذي ليس كالربيع تماماً، لقلتُ إنّها غجرية. مثل تلك التي صعدت رقصاً متوحشاً إلى السماء. ببطء. ببطء، جسدها يهتز. بحر يتموّج كأنما هو مزيج من خمرة معتّقة. أشجار تتمايل سكرى بخمرة الريح المسائية. صدرها أكثر من ذلك. لو خلعتْ قميصها لارتفع اللهب في الأفق، وبانت شعلات «فيزوف». كنتُ أسمع هسيس النار بوضوح. النار في الصدر. النار في الرأس. النار في النار. النار في الباص. حين صاح الولد «عَوّجان»، تذكّرتُ القصص التي فسّرت الاسم. بعضهم ردّ ذلك لاعوجاج الحيّ الذي يُشبه «كوع» ماسورة ماء. بعضهم قال إنّ الاسم أُطلق على الضاحية في الأيام الأولى، حين كانت تشبه البرية وهي بعيدة عن المدينة. سمعوا أصواتاً فقالوا «عوى جان». جائز. كان «الجان» صديقاً لفاطمة. كانت تغضب وتفرح. تبكي وتضحك دون أن

يعرف أحد سبباً. نتبعها نحن الفتيان إلى البريّة. نطلب منها في البدء أن تُرينا. أحياناً تفعل وهي تضحك. مرّة. مرّتين وأكثر. أحياناً ترفض. نركض خلفها ونردّد:

ـ ورّينا.

تسرع في الركض. تشتعل الرغبة أكثر فينا. جنون يطارد الجنون. تتوقف فجأة. تستدير. نصاب بالذعر. لا نهرب. ينبثق في أعماقنا أمل مفاجئ. سترفع الآن ثوبها وينتهي الأمر. مرّة. مرتين وأكثر. لكن عينيها تُصابان بالحمرة الطائشة. تنحني. تلتقط حجرين أو أكثر. تهجم. نهرب. نحن أسرع منها، لكنا نبذل جهداً أكبر مع الخوف. هي تعرف ذلك لكن لا تتوقف. تقذف آثارنا بالحجارة. تصيب رؤوسنا بصرخات غامضة. نصل إلى القرية. نشعر بالأمن. لكنها تواصل الركض. نتفرّق. كلٌّ يذهب في حارة وزقاق مختلف. نتجمّع بعد دقائق لاهثين. تختفي هي. كل بيت محتمل. تتحدّث بهدوء وترشّ الملح على رأسها. تفعل ذلك لذَكَر الجان الذي يلحس شَعرها بلسانه الأسود الطويل. ينظفها من رماد الطوابين التي تنام فيها حتى تخرج عروساً في الصباح إلى البريّة. يأخذها تحت شجرة زيتون أو خروب متهدلة الأغصان. هي قالت. واسمه غير معروف. يسألونها فتقول:

ـ سيدي.

أكثر من امرأة قالت إنّها رأتها تنام وفخذاها متباعدان. تطلق صرخات متسارعة. يخرج من فمها لعاب يسيل على الأرض. يغطي شفتيها زبد أبيض كالموج. تشدُّ شَعرها بيديها فتخلع منه الكثير. دقائق ثم تهدأ. فعلها الجان وعوى فقالوا: «عوى جان». وقال الولد:

ـ عَوَجان.

ثم تحـرّك البـاص. لم ترتفع عـيناي عن الحـروف المتناثرة. عـدت من «ريوديجـانيـرو» و«سرتاو». كسرت «الباء». بن. ابن. بن بيلاّ. أمضى وقتاً مقاتلاً، وأطول منه في السجن. أحببناه ولم نكره الآخر. كيف نحب شخصاً وجلاده في وقت واحد؟ عجيب. لا نفكّر. نفكّر أحياناً. الفتاة التي على المقعد حتماً تفكّر في حبيبها. لو كنا في أوروبا لسألتُها. هنا لا أجرؤ. أجرؤ. بحركة مفاجئة كانت يدي تُلامس ذراعها. ليس اللحم بل الثوب. لم تتحرّك. لم تضطرب. قلت في نفسي: «لم تُحسّ بأصابعي». ضغطت قليلاً. لم تنفض يدها كعصفور. قلتُ: «إذن تقبل ذلك». سُرْرت واستعدّ خيالي للجموح. المكان. الزمان. الكلمات. الآه. كل ما هو غامض وواضح. فجأة رأيت يدها ترتفع وتمسك ماسورة الحديد البيضاء التي أمامنا. ظلّت أصابعي تحسّ بكل شيء. اهتزّ قلبي. تذكّرت ذلك النوع من الألم ـ فانتوم بين ـ الألم

الشبحي. الوهمي. الـ . . . طريف. . . يحدث عند بتر الأعضاء في الجسد. يقول المريض إنّ رأس الإبهام تشتعل ألماً والإبهام غير موجود. شبح. فانتوم. عن أي بعدٍ تُصيب؟ نسيتُ ذلك. (الإف ١٦) أبعد. أقوى. لم تُبق جداراً في «عين الحلوة» و«الرشيدية» وغيرهما. وحين تقدّم قائد وحدة المدرّعات لدخول «عين الحلوة»، رآه أنقاضاً بعضها فوق بعض، مجبولة بالوحشة والدم والجثث. قال ذات مقابلة:

ـ خيّل إليّ، وإلى كل من رآه، أنّ الفئران والحشرات انتهت. لكن المصيبة أنّ الفدائيين كانوا هناك. أحياء يقفزون مثل القطط. بعينيّ رأيتهم. لم أصدّق. وأمرت الجميع بالتقدّم. لكن الفدائيين راحوا يلدغون كما يريدون من أين جاؤوا؟ لا أعرف. اصطادوا دباباتي واحدة واحدة. تراجعتُ لتجميع القوّات ريثما يعاود الطيران قصف المخيّم بناء على طلبي. وفعل. فتقدّمت مرّة أخرى حيث أصبت. حمداً لله. لم أفقد سوى ساقي اليسرى فقط. هنالك من فقد الاثنتين أو العينين. هنالك من مات. بينهم أصدقاء كثيرون. ليس في موقعي فقط. في مواقع أخرى. الرائد جوني هنريك قائد الوحدة الأولى لاحتلال القلعة. الجنرال آدم. كل مكان جحيم. سمعتُ عن جندي رفع ذراعيه فوق حوض دبابته في صيدا فجاءته القذيفة. ورفعت الفتاة ذراعها فجاءني الرعب. أصابعي تحسّ بكل شيء. خطر ببالي أن يكون لها ذراعان في جهةٍ وحدة. التفتُّ. كانت يدي تلامس كُمَّ معطفها. شعرتُ بالتلاشي. وبجسدي الخفيف، حتى ظننتُ أنّ في استطاعتي أن أطير. بصقتُ على نفسي وعليها وقلت: هذه لها عشيق. سيحضنها هذا الصباح. بعد قليل. ليس بعد عام، بعد عامين وجيل. هذا الصباح. يُقبّلها باشتهاء. لا أعرف أين. يجذبها إلى صدره. ينسحق النهدان تحت الثوب أو خارجه. لا أعرف. لكنها سترتعش. تنتفض. حاول التملّص من ذراعيه خوفاً من الخوف. لكنها تستسلم للذة الهابطة كسيل مفاجئ. وما علاقتي بالأمر؟ أستطيع أن أفعل ما أشاء بالحروف. أكتب قصةً على سبيل المثال. لكن ذلك صعب. الباء والنون والفتاة. الباء والنون فقط. الفتاة لا تكترث. تكترث. أعرفهن جيداً، يدّعين اللامبالاة والنار في أرواحهن. أراهن أنها تفكر فيّ الآن. لا بد رأت وجهي. شفتي السفلى. «شهيّة»، قالت امرأة عضّتها ذات قبلة. عادت يد الفتاة بيننا ثم ارتفعت من جديد. ما الذي تُريده الحقيرةُ بالضبط؟ وما أدراني؟ لو يعرف المرء كل شيء عن أي شيء. فليكن. سأعيد الكرّة مرة أخرى. لتذهب الحروف إلى جهنّم. آه. ليس قبل استنفاد الباء والنون. بن. أظهر. ابتعد. بنتم وبنّا. ولا جفّت مآقينا. كاذب. جفّت مآقينا سريعاً وصفت عيوننا فرأت أخريات. الشعر كذب. أعذب الشعر أكذبه. الآخر لا . . .

ومن المحيط إلى الجحيم.

من الجحيم إلى الخليج .

شاهدتُ مشنقةً فقط .

شاهدتُ مشنقةً بحبل واحد .

من أجل مليونَيْ عنق .

سكين حادة . رجّة في القلب . صّادقٌ . وقد يكون للباء والنون معان أخرى سأحاول اكتشافها حين أعود إلى البيت . لكني حين صرتُ في الشارع قرّرت ألاّ أعود إلى البيت . ذُبت في زحام الصباح . اصطدمتُ بالأكتاف . الساعات جميلة . عشرات المحال تنتشر في الشارع . الطريف أنّ أكثر الساعات ألواناً مزركشة تجد اليوم والتاريخ فيها بالعربية . يعترفون بلغتنا في الساعات . ولا يفهمونها حين نطلب الماء والدواء وغيمة أمن . كلاب . والعرب أكثر «كلبنة» . . اليكترونية . . موسيقية . . هابي بيرث دي تويو . منبه كناري . قديماً بالظل كانوا يعرفون الوقت . يؤدون الصلاة . يحاربون . ينتظرون . ونحن نملك العقول الآلية ولا نعرف الوقت الملائم لأي شيء . السابعة والنصف في يدي . لأي شيء يصلح هذا الوقت؟ للتسكّع ؟ لا . على الرغم من أنني أفعل ذلك . للنزهة؟ لا . للعمل؟ ربما . على الرغم من أنني لن أذهب هذا الصباح . للحب؟ لا . نعم . تليق الأوقات جميعها بالحب . حبيبتي كانت تجيء في التاسعة صباحاً . نظل معاً حتى الثالثة بعد الظهر . ستُّ ساعات . دوام حكومي . نستلقي عاريين حتى من الخجل الكاذب . جسدان يلتصقان بحرارة من يطلب ماء بعد عمر صحراوي . أحملها فنطوف في العالم الذي لم نره إلاّ ونحن هكذا . قلتُ لها مرّة :

ـ أراهن أنّ هنالك أماكن لم يكتشفها الإنسان بعد .

قالت ضاحكة :

ـ أين مثلاً؟

قلت :

ـ لا أدري . ربما في الأردن . .

ضحكتْ وهي تقول :

ـ يا حبيبي قل غير ذلك . قالوا «عد غنماتك يا جحا . . .» .

قلتُ :

ـ أمريكا الجنوبية . أفريقيا . آسيا . تصوّري الهند والصين . جبال الأنديز . تذكرين الفيلم

الذي رأيناه حيث تحطّمت الطائرة هناك، فأكل الأحياء لحم أقربائهم وأصدقائهم الأموات. كم ظلوا حتى عثروا على طريق بالصدفة؟ «والله بمحض الصدفة». قال إنّ القمة توقيتاً جاءت بعد المجزرة. كان يعني مجزرة «الزعتر» التي تمّت تحت إشراف الصليب الأحمر الدولي في الدكوانة. كم مجزرة وقمة؟ المشكلة أنّ اسم حبيبتي وردة. مولعة بالترتيب. ملابسها. مشيتها. أحرفها. شعرها. قُبلتها في البداية. بعد ذلك فوضى حارقة. خجولة في البدء، ثم صريحة حتى الخجل. مذ عرفتها لم تستطع إلاّ أن تكون اثنتين. واحدة في العمل والسينما والمطعم والشارع. واحدة في الغرفة. بعد أسبوع من رؤيتها لأول مرّة أخذتُها جانباً في قاعة المحاضرات قبل مجيء المحاضر. لم أخطّط لشيء. قلتُ بهدوء:

ـ ألا تلاحظين أننا نسكب الوقت كالماء دون حساب لضياعه، أعني بالضبط أنّ كلينا لديه الرغبة في الآخر. وعلينا أن نبوح بهذا الجنون. لأنفسنا على الأقل.

احمرّت ودارت وقطّبت وتمتمت و غضبت وضحكت وصمتت.

قلت بثقة:

ـ ألستُ مصيباً؟

هزّت رأسها.

قلت ضاحكاً:

ـ الآن سأرقص.

قالت والحمرة في الوجه:

ـ لا تفضحنا.

كان بعض الطلاب ينظرون بفضول. فقلت لها:

ـ ليسوا هنا. لو أنّك لا ترينهم مثلي لقبّلتك الآن.

ابتعدتْ قليلاً. كأنما خشيتْ أن أفعل ذلك. ولم أفعل إلاّ بعد وقت طويل. قلت لها:

ـ تعالي معي.

فجاءت. مشت إلى جانبي وعيناها بين القدمين. وبرغم ذلك لاحظت الرؤوس التي تطل من الشبابيك. بعضها ثابت. بعضها يتأرجح كأنما يقف أصحابها على رؤوس أصابع الأقدام. احمرّ وجهها ووصلنا. قبّلتها أمي بحنان. استراحتْ على مقعد مقابل السرير. راحت تتخلّص من غبار «الوصوصات». ثم أخيراً نهضت فتطايرت بقاياه. دارت في الغرفة كأنما تحاول النفاذ خلف

كل جزء فيها . قالت :

ـ سأرتّب الغرفة .

قلت :

ـ ليس الآن .

ـ الآن .

كنتُ على السرير حين عبرتْ من أمامي . أمسكتُ يدها . جذبتُها فارتاحت إلى جانبي . تلامسنا . أحطتُها بذراعي . ضممتُها . اقتربتُ بوجهي . جاءت أمي . ووضعتُ رأسي بين راحتيّ . ذهبتْ أمي فقمتُ و(تَرْبَسْتُ) الباب . قالت بفزع جميل :

ـ أمّك . . . عيب .

تمدّدنا على السرير . صرّ طالباً الهدوء . هدأتْ . رحتُ أسبح في محيط وردي مثل سمكة رشيقة ، وهي تسبح مثل بطةٍ بيضاء . فجأة مسّتني مخالب رُخّ الغضب . كانت عانتها ملساء . قلتُ بغضب :

ـ الربّ يفهم أكثر منا . الطبيعةُ تعرف الطهارة والرجس أكثر منّا .

وفرحتُ في المرّات اللاحقة ، حين راح اللبلاب الناري الأشقر يرقص تحت سُرّتها . دفنتُ وجهي هناك ولم أرفعه . لكن يديها فعلتا ذلك واحتضنتني . لم أتصوّر يوماً أن لساني سيسبح في سُرّة امرأة بيضاء . حتى في حُمّى التصورات لم يحدث ذلك . أقصى ما كان يصل إليه دماغي فخذان مستديران . أفتح جسدي باتساع بحر لاحتواء تلك البلاد . مذاقُ السُّرّة مختلف . كأنك توغل في البحر خفيفاً حتى اختفاء اليابسة ، ترتدي زرقة السماء المغسولة بالغيم الراحل للتو . السُّرّة كأس مليئة بالخمر لذّة للشاربين ـ قال سليمان ـ . ورفيقة المقعد لا تعرف ذلك . أو تعرف . لا فرق . دعك منها . ضع نقطة إلى جانب نقطة الباء ترى (الين) . عملة صعبة حسب اعتقادي . بالدينار الأردني لا تُساوي شيئاً . الين يُساوي فلسين تقريباً . الدينار يساوي ثلاثة دولارات ـ أصعب الأشياء ـ . من الأصعب؟ الدينار أم الين؟ يقولون الين . يربطون بينه وبين السيارات وأجهزة الفيديو والتلفزيون الملوّن ذي الأنظمة المتعددة ، والريموت كونترول والآلات الحاسبة . أربط أنا بين الين وهيروشيما . لم لا تكون صعوبة الين ثمناً للأجساد التي احترقت وتشوّهت وتتشوّه في هيروشيما؟ هذا هو السرّ . فرمل السائق فجأة فكاد رأسي يضرب الماسورة البيضاء . اهتزت الفتاة . غضبتُ لهذي الطريقة في الوقوف . صوّبت عينيّ اللتين تفيضان غضباً إلى مرآة السائق . التقتا بعينيه . نسيتُ غضبي للوقوف المفاجئ ، وتأجّج غضبي لنظراته الحاقدة . ربما لا

والسائق مجنون. وأنا ملفوف في قماش أبيض. في صندوق خشبي بأذرع أربع. والصندوق في العربة. القطن في الأذنين والشرج. العينان مغلقتان. لكن صوتاً بعيداً يتسلّل عبر ألياف القطن. قدّرتُ أن مكبّر الصوت الذي يبث الآيات القرآنية وهو مثبت على العربة كان قوياً. كان كذلك فعلاً. حتى أنني ميّزت ﴿بين أيديهم سدّاً ومن خلفهم سدّاً﴾. وسدود الله مثل أيامه. لا تشبه السد العالي أو سد الفرات أو سد الملك طلال. إنّ اليوم عند الله بألف سنة مما تعدون. فما بالك بالسد. ربما كان قضيب الحديد في سد الله بألفٍ مما نعرف أو أكثر. ربما كان السد بألف من سدودنا. وماذا لو ينهار أحد هذه السدود. آه. تذكّرت. ربما تكون الطوفانات المرعبة لدينا نتيجة ذلك. ربما. هو أعلم. ببطء ظلّت الجنازة تمشي نحو المقبرة. كان أبي يبكي بصمت. وهم حولي صامتون في العربة. يشعرون بالحزن. ربما بالفرح. لا أحد يعرف الأشياء في النفوس إلاّ أصحابها. كدتُ أضحك. لم أفعل. ربما لم أستطع. قديماً كنتُ أفعل. كنت في الحادية عشرة وكسور. وجارتنا تكبرني بعامين أو ثلاثة. رأيت عُريها الحارق عدّة مرات. ممتلئة الجسم ولا عظمةٌ بارزة. ذهبنا إلى البرية عدّة مراتٍ معاً. في الربيع الدافئ. ترفع فستانها حتى الخصر وتقفز في «جهير» الماء المتبقي من مطر الشتاء في الوادي الطري. يعتريني الفرح والخوف والغضب والحزن. أشياء تتصادم في صدري فلا أتحرّك. أحسّ بدمي يصرخ. يطرق أبواب الجسد طالباً الخروج. أبقى جامداً. عيناني جاحظتان. تغوصان تحت الماء. تلمسان نعومة الفخذين بهدوء. تنزلقان إلى أسفل سرّتها. أسفل. أسفل. أشعر بالحمّى. وحين انحنت ذات يوم في الماء ثم استقامت، ورفعت تلك القطعة الصغيرة المزركشة، قالت ضاحكة وهي تشير إليّ:

ـ انشره في الشمس.

كانت زفرة واحدة من صدري كافية لتحويله إلى حفنة صغيرة من رماد. أمسكته بيديّ كما أمسك عصفوراً ملوّناً ملأ الحزن عينيه. وضعته على غصن قريب يكسوه ضوء الشمس. جُنّت عيناي وهما تلاحقان أعلى الفخذين في الماء.

ـ نجمة.

صحت بأعلى صوتي. التفتتْ ضاحكة ورشقتني بحفنة ماء. قلتُ ببرود عجيب:

ـ أريد أن أسبح.

قالت ضاحكة:

ـ حين أخرج.

صرختُ فيها وأنا أقترب من حافة الماء:

ـ الجهير واسع .

صاحت بعد أن غطست في الماء وارتفعت :

ـ انتظر قليلاً حتى يجف .

والتفتت إلى القطعة المزركشة على الغصن القريب . انتظرتُ . كل دقيقة كنت ألمسه فأشتعل . وأنا أدّعي أمامها محاولاً معرفة نسبة الجفاف . صحتُ بعد لحظات :

ـ لقد جفّ .

ولم يكن كذلك فعلاً . قالت ضاحكة :

ـ ضعه هنا .

وأشارت إلى حافة «الجهير» . ستخرج الآن بعريها الخرافي . وتشرب عيناي جسدها حتى أتشكّل سُحباً ملوّنة تمطر في كل مكان . هكذا أظنني شعرت في تلك اللحظة . لكنها صاحت ضاحكة :

ـ اذهب .

قلتُ في نفسي : «الموت أقرب يا ولد» . قلتُ لها :

ـ إلى أين؟

ـ وراء الأشجار .

جلستُ على حافة الماء ضاحكاً . اختفتْ غمازتها من الخد الأيسر . حزنتُ لذلك . تلك الغمّازة لا تفارق مخيّلتي كلما أرى امرأة ضاحكة . وفي القرية كثيراً ما تصوّرتُ غمازتها منطقة محرّمة . . عضواً صعد من الظلمات إلى النور .

قالت بهدوء :

ـ يوسف . عيب . . . .

قلتُ بهدوء لا أعرف من أين جاء :

ـ وحدي سأرى ، ولن أقول شيئاً .

قالت هذه المرّة بحروف معجونة بتوسل أنثوي لذيذ :

ـ عيب .

صرخت وأنا أقف :

ـ ظلّي في الماء حتى الموت.

برقت الحيرةُ في عينيها الواسعتين. ثم قالت بتوسل أكثر من السابق:

ـ الله يخليك..

في لحظة شعوري بالانتصار الكبير قفزتُ في الماء. تراجعتْ بذعر. تقدّمتُ منها ضاحكاً. رفعت يدها في الهواء وقالت بخوفٍ أنثوي مثير:

ـ سأخبر أمّك.

هجمتُ قائلاً:

ـ والشياطين.

لكن يدها دفعتني في صدري فسقطتُ في الماء. نهضتُ فوجدتها تحاول الخروج، وفستانها يلتصق بجسدها الذي ظهر بحمرة حبّات الخوخ قبل النضوج الأخير. تقدّمتُ بهياج كلب يركض خلف طفل في البكاء. دفعتني بقوّة أكبر. تعثرتْ قدمي بحجر في القاع. فأحسستُ بألم في الإصبع الكبرى وأنا بعدُ تحت الماء. حين رفعتُ رأسي لآخذ بعض الهواء كانت تركض بين الأشجار. بدت عارية للوهلة الأولى. تحمل قطعتها المزركشة مثل قط يحمل فريسة ثمينة. خرجتُ منكسر النفس والإصبع. وقفتُ على حافة الماء. نفضتُ جسدي. كان ألم الكسْرين كبيراً. وبرغم ذلك حامت عيناي بيأس بين الأشجار. رأيتُ صوت جسدها يرتطم بالفروع الخضراء. وقفتْ أمامي والغمازة في الخد. أحرقتها بعينيّ فلم تحترق. ربما لأنّها كانت مبتلة بالماء بعد. اقتربتْ مني بهدوء وضحكتُها تحوّلُ وجهها إلى أكبر من فتاة صغيرة. بدت امرأة خارجة من حكايات الأميرات والجواري وألف ليلة وليلة. أمسكتْ بيدي وقالت كمن يداعب طفلاً:

ـ غضبتَ مني؟

لم أجب. كان سؤالها طعنة أخرى فازداد الألم. أعادت وهي تهزّ يدي:

ـ هل غضبت؟

تمتمتُ بما لا أعرف، وحروفي تشرق بالدمع. فجأة انهمرتُ ببكاء صامتاً. ضغطتْ يدُها يدي. قالت شيئاً لا أذكره، ثم اقترحتْ عودتنا. ظلّت سمائي سوداء. قالت بعتاب حاد:

ـ عيب. أنت طفل وأنا لا أدري عنك؟

صرخت فجأة:

ـ أنا رجل؛ وإذا لا تصدّقين انظري.

كان الغضب يهزّني. أمسكتُ بنطالي. لكنها قبضت على ذراعي بقوّة. ونظرات غضب تهوي على روحي فهمدتُ. قالت بهدوء وضحكتها تحاول أن تتعربش فوق الشفتين:

ـ طيب، لنذهب الآن.

ذهبنا. الصمت قاس وجميل. أتاح لي فرصة التفكير بالحروف. متعة. ليس ذلك سرّاً. في السينما. في المراحيض العامة. حروف نافرة. رسومات مدهشة. أشياء نعرفها. لكنها أكبر في الرسم. أسماء. إعلانات. تلك أجمل الأشياء. (عمري كذا. مطلوب كذا. أبيض. سأدفع مثلما يريد. على من يرغب أن ينتظرني في الساعة كذا. بعد ظهر يوم كذا وكذا في الساحة. وفي يده وردة حمراء). (مشكلتي في الطول. مثل حمار. كيف أفعل. أخجل من الذهاب إلى طبيب. من يدلّني له مكافأة). من هو الحمار المكتوب على المقعد؟ لم لا أسأل الحائط المسلّح إلى جانبي؟ كيف يكتبون في الباص؟ يسرقون اللحظات ولا يراهم أحد. لو فعلت ذلك لاكتشفوني. دائماً يكتشفونني. في كروم الزيتون. في حقول القمح، الواسعة الخضراء، حيث لا يستطيع أحد أن يراني وأنا نائم. لكنهم يكتشفونني. ربما كنت الوحيد الذي اكتشفوه يضع حجراً خلف أتان، على الرغم من أنّ الجميع يفعلون. هذي الميزة جعلتني أفتّش نفسي في الشوارع العربية عدّة مرّات. قد تكون في جيبي ورقة سريّة. منشورٌ سياسي. اشترطت على الأصدقاء تزويدي بما يلزم من أوراق ومنشورات في البيت. لكني المرّة سأفعل. مددتُ يدي. تناولتُ قلماً صغيراً وحدّقت فيه. نزعتُ الغطاء باضطراب، وعيني تجاهد كي ترى العينين الغجريتين، في الوقت الذي أحاول فيه النفاذ إلى (الولد) المزروع أمام الباب. فتصطدم عيني بسحّاب بنطاله الهابط إلى أسفل سافلين. كدتُ أنهض وأرفع سحّابه بقوة ترفع الولد نفسه فيرتطم رأسه بسقف الباص. ولا بدّ لعيني من اشتباك مع عينيّ السائق في المرآة. مجنون. ربما لا ينظر أمامه مطلقاً. كيف يقود الباص ببراعة مدهشة؟ بوحشية مدهشة. ربما بعصبية مفرطة. أغنيات الصباح لا تكفي وحدها. بحركة سريعة رسمتُ خطّاً. لم أرفع عينيّ فوراً. فجأة تحرّك الولد فانتفضتْ روحي. فضيحة. إذا قال شيئاً فإنّ صوته سيخترق السقف والزجاج. وهو الثاني بعد السائق. السائق سوف يجد الفرصة المواتية. لكن الولد ذهب في الممر إلى مؤخرة الباص. جلس في زاوية المقعد الخلفي حيث الحمار لو صعد. الولد حمار. سأكتب ذلك وأرسم عينيّ الفتاة وأكتب أنّها «عاهرة». مرآة السائق وأكتب أنّه «مجنون». سحّاب الولد الهابط إلى أسفل سافلين. لون لباسه الداخلي الباهت. وليفعل السائق ما يشاء. سأرسم وجهه. ذاك سهل. اكتب كلمة «ملح». أرسم خطّاً يتصل بأعلى اللام ويذهب محدّباً إلى اليمين. قليلاً ثم يهبط إلى أسفل حتى يوازي ذنب الحاء. أجعل له زاوية. أهبط به إلى أسفل وذنب الحمار يهبط. يتوازى

الخطّان. عنق. في الأعلى وجه السائق بعين واحدة هي الميم. . . ملح. صغيراً تعلّمت ذلك. كنتُ أبتهج على الرغم من أنني لا أجيد تحديد ملمح شخص ما. باستثناء ذلك لا أرسم عصفوراً أو دجاجة. حمار. كأن ذلك سهل. الطائرة أسهل. سبحان ربي. أسطوانة مثل تلك التي على أبواب المراحيض. ضع مثلثين على الجانبين وانتهى. يجب ألاّ يكون طرف الأسطوانة مستديراً. الأمريكية لها منقار طويل. (الميج) بلا منقار طويل. هُم أسموها حرباً وأنا كذلك. مرّت الطائرات فوق القرية، أحياناً فوق الحارة الشرقية. وكثيراً فوق وادي القتيل كأنها تلامس أشجاره الخضراء. حين كبرنا عرفنا أنّها تفعل ذلك حتى لا يكتشفها الرادار. ومرّة كادت إحداها تمس فروع شجرة «الدوم» الأزلية في ساحة القرية. أحدهم قال:

ـ صاروخ عراقي.

آخر:

ـ القاهر.

ثالث:

ـ الظافر.

رابع:

ـ ملاك من عند الله.

ـ صاروخ روسي.

ـ ميراج.

كأنما غربل الناس بضربة واحدة فتفرّقوا. امتلأت الحاراتُ بالضجيج الصامت. راحت الجموع تصعد الجبل إلى الكهوف. وظلّ (بوزعرور) بقمباز الروزا المرقّع، يطوف في الحارات والعصا في يده. وعلى وجهه (كمامة) الغاز السوداء. فبدا مثل ثعلب كبير. يصرخ من حين لآخر. يهزّ عصاه، والأطفال يركضون حوله، يتزاحمون أمامه بالتحديد. ينهرهم بلسانه. نمنا ثلاث ليال في الجبل. النساء في الكهوف، والرجال تحت أشجار الزيتون. أنا تحت الزيتون. سهرتُ معهم حتى الثانية صباحاً ونمت. ذاك في الليلة الأولى. في الثانية لم أسمع أخبار الحادية عشرة صباحاً. سألت عن آخر أخبار المعارك، وأين أصبح رجالنا، ولماذا لم يصلوا يافا حتى الآن؟ في الثالثة شعرتُ بالصبر يتسرّب من صدور الرجال فلم أقل شيئاً. في الرابعة كنّا في البيوت نغرقُ في الصمت. في اليوم الخامس تناثرت بعض الكلمات في الحارات. كان يوم الجمعة. لم يكن عند الظهر أربعون مُصلياً في المسجد. دار المؤذن على البيوت لاستكمال

النصاب القانوني. سبحانك ربي. النصاب القانوني لديك قبل الآخرين. لكن المؤذن عاد كئيباً يعلن بهدوء وحزن أنّ القيامة أوشكتْ. اقتربت الساعة وانشق القمر. رجلٌ لم يقطع فرضاً طوال عمره سأل المؤذن بغضب:

ـ لمن نصلي؟

وكان لحظتها يثبت راية بيضاء على سطح البيتْ الطيني، امتثالاً لأوامر جيش الدفاع الإسرائيلي. في اليوم السادس كان أبي يجمع الأمتعة القليلة. قال لنا:

ـ حين نعبر النهر إلى الشرق سأرفع راية بيضاء لوجه الله.

قلت له:

ـ من أين الراية؟

قال بثقة:

ـ الحطّة يا حمار.

لكنه لم ينزعها عن رأسه بعد أن عبر الجسر الخشبي السابح فوق النهر. ونحن نتبعه. كلٌّ يحمل في اليد اليسرى صرّة ما، ويمسك الحبل الواصل بين الضفتين باليمنى. غسل أبي وجهه بماء (الشريعة) والحطّة فوق رأسه. كدتُ أذكّره بوعده فَخِفْتُ منه. وخفت أن يراني أحد وأنا أرسم، فعدلتُ عن الرسم. قلت في نفسي: «الكتابة تكفي». يثيرني القلب المثقوب بسهم أحمر. يقصدون الحب طبعاً. تحركتْ يدي. شطبتُه ببرود. أنا أقبلُ كل شيء سوى السهم الأحمر في القلب. أقبل الرسومات المدهشة، الأسطوانات، المثلثات، المعين، الكلام المباح وغير المباح، أول كلمة كتبْتها: «بنفسج». كدتُ أضيف: «وأنت زهر حزين». لماذا يكون حزيناً وهو بلونه يبهج المقهور؟ ربما لأن الآخرين لا يتركون الجميل حيّاً إلا في الحزن، وإلاّ قتلوه. الأشجار في الحرب. يقصونها إلى مسافة خمسين متراً شرقاً وغرباً. بيارات البرتقال والليمون على طول الطريق التي تربط صيدا بصور. أربعون كيلو متراً من الأشجار نُشرت. أربعونَ ألف متر. أربعة ملايين متر ربع. كم شجرة؟ كم زهرة كانت تنتظر دفقة ريح قادمة من زهرة أخرى؟ «أف». كتبتها للتأفف بضم الألف. لكني حين رأيتها أمامي كسرتُ الألف. ثم كتبت خلفها «مِيّه». طريف. (إف ميّه) لمخيم (الميه وميه). الـ (بي ٥٢) لفيتنام. المارينز للكاريبي وأي مكان يلزم. كل بلد وسلاحها. يتفننون. «أنت جميلة». كتبتها وأدرتُ وجهي إلى اليسار، فإذا بوجهها يكاد يلتصق بالزجاج. وعيناها تركضان خلف الأشياء الهاربة. لفظتُ العبارة بصوت منخفض. رفعتْ يدها. ضغطت (زراً) مستطيلاً. انبعثت عند السائق موسيقى عصفورية خفّف سرعته

وتوقف. عليَّ أن أتنحى جانباً حتى تمر. لكنني اتجهت إلى الباب. قفزت إلى الرصيف. عدّلت وضع سترتي و«لفحة» العنق الملونة. نزلَتْ بهدوء، وتحرك الباص. «إلى جهنم» قلتُ. كانت تقف إلى جواري في انتظار انقطاع حبل السيارات للحظة حتى تعبر الشارع. قلت ببرود:

ـ هل غضبتِ مني؟

قالت بحياد:

ـ وماذا فعلت لي حتى أغضب؟

قلتُ وأنا أكبح غضبي:

ـ تحرشتُ بك في الباص. ألم تلاحظي؟

قالت ببرود:

ـ لا

طفا غضبي على السطح تماماً فلم تنفع سدود نفسي. كدتُ أضربها. قلتُ بصوتٍ مرتفع:

ـ ألم أقل إنك غجرية؟ وإن عينيك أجمل بكثير بلا هذا الأخضر الذي ليس كالربيع تماماً؟ ألم أقل إنك حائط مسلح؟ عاهرة؟ ألم تُحسي بيدي وهي تضغط يدك؟ لماذا رفعتِ يدك إذن وأمسكتِ بالماسورة البيضاء؟

قالت بنزق جميل:

ـ اخرسْ.

فهدأت أقول:

ـ هل تعرفين السائق. أقصد هل يعرفك هو؟

قالت بغضب:

ـ لا.

قلت:

ـ هو حيوان. ماذا تعملين؟ أقصد الوظيفة؟ معلمة. أليس كذلك؟

ـ لا يخصك هذا.

صرختُ:

ـ يخصني...

وصمتنا لحظةً ثم تابعتُ بهدوء :

ـ اسمعي . أنا ذاهب الآن . تليفوني كذا وكذا . اتصلي بعد ساعة . اسمي «يوسف». قولي وكفى . يعرفونني في الدائرة . ثور أبرق . سوف نتحدث في التفاصيل .

انبثقت الدهشة بشكل متوتر وجميل في آن . قالت بنزقها السابق :

ـ وقح . اذهب وإلاّ . . .

ضحكتُ وأنا أقول :

ـ أخبرتك أني ذاهب الآن . لا تنسي الرقم أو الاسم . بعد ساعة . .

ذهبتُ دون أن أسمع منها شيئاً يؤكد أو ينفي . كنتُ مسرعاً . لم أجد شيئاً في انتظاري . لا كمائن أو متاريس . بيروت سُيّجت بالمتاريس ولم يكف الله المؤمنين القتال . فعل ذلك عندما حفروا خندقاً حول المدينة واستعدّوا . وبيروت استعدّت . لكن الأعراب أشد كفراً ونفاقاً . كل يوم يطلب أحدهم عقد القمة العاجلة . ثم يتراجع بعد أقل من عشرين ساعة . ظنوا المقاومة ستنتهي خلال أسبوع . اثنين . شهر إذا حدثت معجزة . لكن «حساب القرايا لم يطابق حساب السرايا» أو العكس . لا معجزة ولا ما يحزنون . رجال ونساء وأطفال . حين خرجوا (تقمقمت) عاجلة في «فاس» . يليق الاسم بها . وقرروا . وأنا قررتُ ألاّ أذهب للعمل بعد أن تسكّعتَ قليلاً . قبل ذلك قررت . وسألت نفسي : هل ستتصل أم لا؟ وماذا سأقول حينها؟ أين التفاصيل؟ لا ضرورة للكلمات التي تشبه الشاي حين يجف على الجسد . هي جميلة . ما في ذلك شك . سأقول ذلك . مرت ساعة . دقائق بعدها . انتصب شرطي أمامي . قال بوضوح :

ـ يوسف . أليس كذلك؟

ـ نعم .

ـ تعال .

نسيتُ الفتاة . لم أسرق . لم أقتل . لم أزْن . حين دخلتُ المخفر كانت هناك . انسكب في داخلي خوف كبير . قال الضابط وهو يُشير إليها .

ـ تقول إنك تحرشت بها؟

حدقتُ في وجهها . فوجئت بالأخضر غائباً عن جفنيها . غجرية . بنت الكلب . سمعت كلامي واشتكت . سألني الرجل مرةً أخرى :

ـ هل فعلتَ ذلك؟

قلت ببرود:

ـ ربما.

فغضب. قالت هي:

ـ عيناي أجمل دون الأخضر. غجرية. حائط مسلح. ويدك تضغط يدي...

إلى هنا كان الأمر مقبولاً. على الرصيف قلتُ ذلك. لكنها تابعت:

ـ والسائق مجنون. الولد فأر. حمار. والقلب المثقوب بسهم..

صاح الولد في الباص.

ـ «الطلعة».

هنا أنزل كل يوم. قفز قلبي كضفدعةٍ إلى الماء. قفزت إلى الرصيف. سرتُ بهدوء وبطء. كنتُ متأخراً. رآني المدير. لم أقل شيئاً حين سألني عن سبب تأخري اليومي. جلستُ على مقعد ووضعتُ رأسي بين راحتي. نمتُ طويلاً. رأيت الكثير في النوم. تصالحتُ مع الكوابيس. الكابوس جميل. فما أن تستيقظ حتى تصاب بفرح ونشوة لا تعادلها سوى امرأة. كان المارد يركض خلفي. وصلت إلى حافة جبل قائم ينام في حضنه واد سحيق. كان توازني ثملاً. راح جسدي ينثني. إلى الأمام والخلف. وقطع الحصى تنزلق تحت قدميّ. ثم شعرت بشيء على كتفي. لا بد أن تكون كف المارد. التفتُّ بحذر وفزع. فتدحرج رأسي. وسمعت صوت ارتطامه بحجارة الوادي. فجأة صعد طير من الأسفل حتى حط على كتفي الأخرى. عرفتُ في الطير رأسي. كان أجمل من السابق بكثير.. صاح الولد:

ـ آخر موقف..

برقت في رأسي فكرة خنقه حتى الموت. توقف الباص. راح الركاب يهبطون ببطء. انسللتُ بينهم وأنا أحاذر أن أدوس ثوب امرأة يكنس أرض الباص الوسخة. ذُبت بين الجموع على الرصيف المتموج. حينها قررتُ ألاّ أذهب للعمل. رحتُ أتسكع دون هدف على الإطلاق. صاح الولد وهو ينظر نحوي:

ـ آخر موقف يا أستاذ.

نظرتُ حولي. المقاعد فارغة. وأنا أذوب بين الجموع على الرصيف المائج. أصطدم بالأكتاف كيفما اتفق. تعبتُ قليلاً. لن أذهب يعني لن أذهب، حتى لو فصلوني. سيكون ذلك أفضل. كل أصدقائي يبدلون أعمالهم إلاّي ويستريحون. كأنني مربوط بجنزير إلى جدار

مسلح. حتى موظف الجوازات يستريح. له مهمة خاصة. أحدهم يعبئ الوثيقة بالمعلومات. آخر يُلصق الصورة في مكانها. مسؤول يضع إمضاءه المميز. اختصاصيون. المواطن يقدّم طلباً فيستلم جواز سفره بعد سلسلة من الإجراءات المعروفة والسّرية. دائرة الجوازات مثل مصنع سيارات حديث. تدخل القطع من مكان ما وتخرج بسائق من مكان آخر. كُرةُ ثلج تتدحرج إلى أسفل جبل ثلجي. السيارة جواز سفر. كُرةُ ثلج. جواز السفر كرة ثلج متدحرجة، أو سيارة قابلة للخلل في أية لحظة. بسبب معروف حيناً، وغير معروف أحياناً. جنون ما تفكر فيه الآن. ليس جنوناً. اذهب وكفى. ليكن الطوفان. أسرع. تزداد الأكتاف التي تصطدم بها. لا يهمّ. ها أنت تصل قبل الثامنة بربع ساعة تقريباً. تدخل الدائرة بهدوء. تدير عينيك في الممر يميناً ويساراً. لا أحد. يقابلك مراسل يحمل في يده إبريق شاي بدا فارغاً. يحدق فيك بفضول. تبتسم قليلاً، ثم لا تعيره اهتماماً فلا ينطق. تدخل إحدى الغرف. فارغة تبدو. تنتقي مكتباً. تجلس خلفه. هناك رزمة من جوازات السفر الجديدة. تخرج علبة سجائرك. تضعها أمامك. تتناول جوازاً وتفتحه بهدوء. الخانات معبأة. الاسم، الميلاد، المكان، التاريخ، الطول، اللون، العمل، علامات فارقة. تحيّرك هذه العلامات. هل يكتبون «أعور» للأعور؟ على الصفحة المقابلة قطعة جلاتين شفاف تغطي إطار الصورة والصفحة كلها. في أعلى الصفحة صورة شخصية تتدلى وتلامس الورقة بمشبك حديدي صغير. تعرف الآن وظيفة الرجل الذي جلستَ مكانه، عليه أن يلصق الصورة في إطارها المرسوم. هذا كل شيء. ثم يعيد قطعة الجلاتين الشفاف لتلتصق بالورقة وتغطي الصورة وبعض المعلومات الأخرى. لا أختام على المكتب. ربما في أحد الجوارير. ربما كان ذلك من اختصاص مكتب آخر. تُقرر أن تقوم بالوظيفة. تفعل ذلك بهدوء كأنها وظيفتك منذ ألف عام . . .

الاسم: فلان.

الصورة: تليق بالاسم.

يجب ألاّ تكون هنالك هُوَّة بين الاسم والشكل. كيف تُسمي امرأة «ماريّا» تلك التي «تسوسح» القبطان والبحرية. وهي تحلق ذقنها كل أسبوعين أو ثلاثة؟ كل شيء يرتبط بالآخر. الفلاح السويسري أوالألماني يقول لحبيبته: «إخ لي باديخ». يعني: «أحبكِ». تبتهج الفلاحة. يتورد خداها. تصبح الخاءات جميلة حينها. على الرغم من أنها ليست كذلك في أذن عربية. ثم أن هنالك شيئاً سرياً بين الاسم والدلالة. ربما بين الطبقات واللغة. لو قدموا لك شخصاً أيضاً في أحد الفنادق الفخمة ثم قالوا:

ـ مثقال طحيمر الزعل.

أو

ـ عواد عبد ربه .

أو :

ـ أو صابر الطرّيش .

لقلت : «لا» .

لو قدموا لك عاملاً يحمل (تنكة الباطون) على كتفه ويصعد سُلّماً خشبياً عريضاً إلى الدور الثاني أو الثالث ، ثم قالوا :

ـ السيد شادي .

أو .

ـ الأستاذ جوني .

أو :

ـ المستمر إميل أو طوني أو ماجد أو . . . لصرختَ على الفور : «لا» . افعل ما تشاء . لا تخف . تتناول رزمة الجوازات وتنشرها ببرود أمامك . تنزع الصور جميعاً فتسقط المشابك الحديدية . يشبه ذلك صوت البرد على زجاج نافذة . تلقي بالمشابك في حاوية بلاستيكية مغبرة . رجال . نساء . حليق . غير حليق . مدوّر . مستطيل . مثلث . أسمر . أبيض . شعر قصير . دلاس . أسد . ديسكو . ميش . كعكة .

تنزع غطاء الصورة . تقرأ المعلومات المقابلة بدقة :

الاسم : فلانة كذا وكذا وكذا . رُباعي .

المهنة : سكرتيرة .

الميلاد : ١٩٥٨م .

مطلوبة للخدمة العسكرية . تهمس لنفسك وتضحك . تحدق في الصور بتركيز كبير . تختار واحدة . تُلصقها بقوة . يبدو الرجل في الأربعين . صلعته ناعمة بعض الشيء . في خديه حفرتان صغيرتان ستكبران بعد وقت . ربما تسميهما زوجته «غمازتين» . تتناول جوازاً آخر . الاسم : مذكر . تقذفه جانباً . تريد النساء . فتش جيداً . تجد واحداً . تقرأ . بدون تفكير تمسك بصورة شاب في الثلاثين تقريباً . شاربه أسود وعريض . يرتدي قميصاً خاكياً . يخترق روحك مثل الفاجعة . والذي خلق الخلق إنه هو . قال العقيد الجريح :

ـ كنا خمسة من كبار الضباط في مقر القيادة الجديد في الدامور . دعانا الجنرال يكتوئيل آدم لاجتماعٍ عاجل . كان غاضباً وهو يفرد الخرائط على طاولة أمامه . قال دون مقدمات :

«اسمعوا . شارون وبيغن يصرخان طوال الوقت لأننا لم نطهّر الدامور بعد بشكل نهائي . يريدوننا أن نفعل ذلك بأسرع ما يكون حتى نزحف شمالاً ونحاصر بيروت . وبخاصة أن القوات في القاطع الشرقي للعمليات قد سبقتنا. صحيح أنهم تعرضوا لكمائن مميتة في بعض القرى . مثل (الزيت) و(عين عطا) و(مثلث حاصبيا) وغيرها . لكن سلاح الجو دمر كل شيء فتقدموا . بالإضافة إلى المساعدة التي قدمها حداد . لقد مهّد لتقدمهم بقصف مركّز من (الخيام) و(مرجعيون) . الوضع هنا يختلف . وبيغن وشارون لا يعرفان ذلك . الفلسطينيون الذين انسحبوا من (الرشيدية) و(البص) و(البرج الشمالي) وصور وحاصبيا والنبطية وجزين . كلهم وصلوا إلى صيدا والدامور وعين الحلوة . قواتنا تقطع الطريق نهاراً بين صيدا وعين الحلوة . وهم يقطعونها في الليل . لنا دورياتنا ولهم دورياتهم» .

ثم تابع العقيد الجريح :

ـ كان آدم سريعاً في الحديث . وحروفه معجونة ببعض الغضب . قال إننا في أمسّ الحاجة إلى قوات جديدة . وعليهم في القيادة أن يدركوا ذلك .

لقد أرسلوا بعض القوات التي شاركت في حصار النبطية دون أن تشارك في دخولها . . . وفجأة كانوا أمامنا . خمسة أشباح تشيع الرعب في الروح . اثنان يحملان قاذفتين من تلك التي يُجيدون استخدامها بشكل عجيب . حتى أطفالهم يتقنون التعامل معها . اثنان يحملان رشاشين صغيرين . يرتدي الأربعة ملابس تشبه جلد النمر . كانوا يبتسمون . شيء لا يُصدقه العقل . لقد شاركتُ في حروب كثيرة ، وبقوات أقل مما وُضع تحت تصرفي في هذه الحرب . لكن ، لم يحدث شيء كهذا من قبل . فكرت كالومض : من أين جاؤوا ، وكيف؟ كيف دخلوا مقر القيادة بالذات ، وأنا أعرف أن وحدة من قوات (غولاني) تتمركز عند المدخل؟ كما أن البناية نفسها طُهّرت قبل استخدامها . وفي مواجهتها ينتشر جنودنا في الشارع ، وعلى أسطح المنازل والأنقاض . الخامس يرتدي قميصاً خاكياً . يبدو في الثلاثين . له شارب أسود وعريض . علق في كتفه رشاشاً صغيراً وعلى خصره مسدساً وبضع قنابل متنوعة . كان يبدو قائدهم بلا شك . ويبتسم . استمر الوضع هكذا لثوانٍ خلتُها دهراً . أن تعرف أن رصاصة ستنطلق بعد لحظة وتستقر في دماغك بالتأكيد ، ذاك أمر لم أجربه من قبل . أكبر من كابوس . أكثر رعباً ، لأنك تعي جيداً أنك لست نائماً ، بل يقظٌ تماماً . كان يُعزيني شيء واحد . يومض في رأسي ويختفي ، من خلال الصمت المطبق وابتساماتهم الساخرة . قلت في نفسي : ينوون أسرنا . ذاك أفضل من الموت .

لكن أحدهم لم ينطق، ويبدو أن الجنرال آدم فقد توازنه تحت وطأة الإحساس بالفاجعة، فما كان منه إلا أن مد يده إلى مسدسه ببطء. الحق أقول: كان انتحاراً لا غير. ما كان سيفعل بمسدسه أمام هذا الجحيم المحيط بنا؟ لمحه أحد اثنين فأطلق عليه قذيفة مزقت جسده. ثم انهمر الرصاص والانفجارات دفعةً واحدة. سقطنا في بركة دم. لم يخطر ببالي أنني سأعيش. ويبدو أن هذا ما ظنه المهاجمون أنفسهم، وإلا لأضافوا رصاصات أخرى إلى رأسي. لكن عشت. أما الخمسة فلا أعرف ماذا حل بهم. ربما هربوا. ليس ذلك صعباً. فكّروا في دخولهم تجدوا الأمر بسيطاً. ربما ماتوا. ربما أسرتهم قواتُنا مع أن ذلك صعب. أنا أرجّح موتهم أو هروبهم بالتساوي. . . . تضع الصورة جانباً. تقول لنفسك: «عيب. ابحث عن اسم يليق بها». تفتش الأسماء جميعها فلا تجد. يجب أن يكون اسمه مختلفاً. عروة. علي بن محمد. بابك الخرمي. الحارث. الظافر. القاهر. . . .

ما يُنتفعنا كِلمة لو

القاهر والظافر في الجو

عبد الناصر يا جمال

فلسطين بعد القنال.

ذهبنا معاً، أرض كنعان. الجولان. لبنان. آن. الآن. الآن وليس غداً. يبدو أن «آن» فيروز تشبه يوم الله. أقطع ذراعي إن كفـفت عن البكاء والرحيل. وتظل تلك المجنونة تصرخ في الإذاعات: الآن الآن. ربما تعني العودة إلى الأصل. الجزيرة. إذا كان ذلك كذلك فهي زرقاؤنا. ومن يصدّق؟ في حزيران الأول لم نصدّق سوى أحمد سعيد: «تجوّع يا سمك البحر. احمل حقائبك يا أعور. أم كلثوم معكم في المعركة». قلتُ لأبي:

ـ أم كلثوم تحارب.

فضحك.

ولماذا يكون اسم الرجل القاهر أو الظافر؟ طز. من رآهما في حزيران أو أي شهر شمسي أو قمري؟ من سمع عن واحد اجتاز الفضاء إلى فلسطين؟ تقصد صاروخاً وليس رئيساً. لم تسمع إلاّ بـ «الكاتيوشا» و(الغراد) ومدافع الـ (١٥٥ ملم)، وحرائق نتانيا ونهاريا ومستعمرات الشمال الفلسطيني. وبحزن تسأل نفسك: «لماذا ترقص طائراتهم في سماواتنا دون إذن؟ ومن يدري فربما بإذن؟ والأدهى من ذلك أنها خريجة مصانع متعددة الجنسيات». يقولون إن هنالك فرقاً بين القوات الدولية ومتعددة الجنسيات. صحيح. ولهذا حدثت مذابحنا في صبرا وشاتيلا. لو كانت

هناك القوات الدولية لما حدث شيء. متعددة الجنسيات لا يشمل اختصاصها المجازر الفلسطينية. والقوات الدولية لا يشمل اختصاصها منع جيش الدفاع من الاندفاع إلى الشمال. يقول بعضهم إنهم رأوا القاهر والظافر في عرض عسكري أمام السادات. ليس العرض الذي مات فيه وهو يتقلد ما لا يحصى من الأوسمة على الصدر. لا نعرف عدد المعارك الانتحارية التي خاضها. ليلة الثورة كان في قاعة السينما بصحبة زوجته. خرج فوجد كل شيء جاهزاً. أكل حتى شبع. لا لم يشبع إلاّ من رصاص نظيف. ونفسّر كل شيء. أمريكا فعلت. إسرائيل. دوره انتهى. صراع السلطة. لم نعد نثق حتى بأصابعنا. حتى تفجير السفارة الأمريكية في بيروت لم يسلم من التأويل. افترضنا كل شيء سوى عربي نظيف واحد. ومقر القيادة الإسرائيلية في صيدا. واحتراق خمسماية جندي فيه. والذين ألقوا بأنفسهم تحت دبابات إسرائيل بأحزمتهم الناسفة. والذين لم يهربوا من النبطية أيام الحصار من الجهات الألف، باستثناء منفذ صغير أخلاه القائد الإسرائيلي علّ الفدائيين يهربون، وتخفّ المقاومة، فلم يهربوا. ظلوا تحت القصف البري والجوي والكر والفر حتى دخلت الدبابات البلدة، فنازعوها على الشبر. تضع الصورة في جيبك. تنهض عن المقعد مرتعشاً. تتحرّك باتجاه الباب. قبل أن تخرج كان المراسل واقفاً يُشير إليك وخلفه رجل كبير وشرطيان. قال أحدهما:

ـ تعال.

فذهبتَ. وضع سوارين غليظين في يديك قبل صعودك العربة التي تحرّكتْ بعدها وأنت بين الاثنين، في اللحظة التي كنتَ فيها تصطدم بالأكتاف على رصيف الصباح، وتناقش في رأسك فكرة العودة إلى البيت. وعدت.

تمددتَ على السرير المعدني قبالة المكتبة. دول فوق دول. والبحر في الرف العلوي. سينسكب ويحدث الطوفان. وأبونا لا يقول ماذا كان يفعل في المباحث. يحققون معك، أم تحقق مع شخص قرأ يوماً قصائد إلزا؟ قصائد حب يا أبانا. لا بدّ كانوا يحققون معك. حق لهم. الودعاء الطيبون سيرثون الأرض. أيّة أرض؟ أرضهم تعني من أصغر حجر في الصين إلى آخر حبّة رمل في كاليفورنيا. أرضهم يا أبانا. الودعاء الطيبون سيرثون. سكّن الراء. مراث ومراث ومراث. هذه لنا، ونرثها أباً عن جد. أنت محق هنا. ونلعن أيضاً. فوضى. ولم تقل بعد ماذا كنت تفعل في المباحث. لا تقل. أنا أعرف.

ـ اعترف. كنت تقرأ العم (هُوْ) والسيد قطب وأحد الآيات وأحد الروس. وكنت لا تقرأ، لكن لسانك كان يدور. أعرف. عن دوران الأرض حول نفسها وحول الشمس ولا تعرف العقاب. طيّب. لِمَ لَمْ تسأل؟ أي واحد أنت؟ صاحب الفلك أم الابن المتصل بأبيه بروح قدسي

أو حبل سري حتى تقوم الساعة؟ لا فرق. لا فُلك هنا. فالبحر في الأسفل. في أسفل السافلين. الأشجار فوق. فوق. أجمل دول العالم الأشجار. ما أن وصلت الجنازة إلى بوابة المقبرة، حتى حملوني في صندوقي الخشبي على الأكتاف. كنتُ فوقهم. أعلى. أعلى. كنتُ بموازاة الأشجار التي تكبر بين القبور. تتغذّى من الجثث البشرية. أعرف ذلك من قريتنا. كنا أطفالاً نتبع الجنازات. لا يُخيفنا الموت. بل الموتى. نتصنّع كالكبار الحزن ونضحك فيما بيننا. نرقب الطقوس واحداً واحداً. نستمع إلى «الملقّن» برعب. نتفرّق بين القبور. هذا فلان. هذا علان. هذا ابن فلانة. ذاك. هذه. هذا. تلك . . . لا نترك قبراً دون أن نقطف عنه بضع وريقات من الميرمية الخضراء. يقول بعضنا:

ـ دم الميت فيها.

نخاف. نفتح أفواهنا دهشة حين نرى (علي البريّ) يدسّ في فمه عدداً من الأوراق الخضر، ويضحك. مجنون. ونفعل مثله. قلت له ذات جنازة:

ـ يا علي. لماذا تسكنون هنا؟

قال وهو يقفز كالعادة:

ـ اسأل «الجحش».

كان يعني أباه، لكني سألته هو مرّة أخرى:

ـ ألا تخاف؟

ضحك وقفز.

قلتُ بالحاح:

ـ طيّب. لماذا تتأخر في القرية ليلاً، وأنت تعرف أنّ الطريق إلى بيتكم يعبر المقبرة؟ربما تدوس قدماك رأساً أو بطناً.

قال وهو يقفز:

ـ إنهم تحت الأرض.

قلت بثقة:

ـ لكنهم يخرجون ليلاً.

قال:

ـ لم أشاهد أحداً.

صمت ثم أضاف :

ـ لو رأيتـهم لسـهـرت مـعـهم . وسـألتـهم عن الأفـعى (أم قـرون) ، وعن (ناكـر) و(نكير) ، وأشكال (براطيمهم) و(دبساتهم) و(محاميسهم) و(أسياخهم) الحمر على النار .

أيقنت يومها أنّ اسمه يليق به . لا يخاف القبور . الأفاعي . الحيوانات . ويحب الأشجار . أجمل دول العالم الأشجار . فوق . في الرف العلوي . سآخذ من كل زوجين اثنين . صنوبر . برتقـال . كـرز . كـينياء . توت . سرو . زيتـون . كـرمـة . لوز . عنّاب . . . كل الأصناف الدائمة الخضرة ، والمغرمة بالعري للاستحمام في مطر الشتاء . الشجرة امرأة . تخلع ملابسها وتستحم . تتهدّل أغصانها وأوراقها الطرية الخضراء في المطر ، مثل شعر امرأة تحت «دوش» منعش . فركتُ يديّ . رتّب . الرف الثاني أشجار . الثالث والرابع والخامس أشجار . السادس بحر . في الأفق سحب . ستمطر بعد قليل . لماذا أضاف إليها : «بعد عام ، بعد عامين وجيل»؟ تكفي «القليل» للقيا . و«الجيل» للمجازر . ذهبتُ إلى الزاوية . سأختبئَ من الرعد والبرق . وحين تمطر سوف أتمشّى في الشارع الممتد من الزاوية إلى المكتبة . في اليمين جثث . في اليسار جثث وضوء يتسلّل من شبّاك الغرفة : (تربسْ) الباب . (تربَسْتُه) . جلستُ إلى الطاولة . وضعت كأساً مليئة بالهواء الذي لا أراه . وضعت فمي فوق الكأس وقلتُ :

ـ باسم الله .

ثم :

ـ باسم الشعب .

قال الملقّن وهو يتربع على حافة قبري :

ـ اسـمع يا ابن عـبـدالله . سـينزل عليك في هذه اللحظة ملكـان غليظان شـديدان رفيـقـان شفوقان . .

ارتعدتُ حين قال «غليظان شديدان» ، ثم تساءلتُ : «أين سيجلسان ؟ واللحد بالكاد يتسع لي بشرط أن أنام جانباً؟ ضيق . ضيق أكثر مما يتصوّر الذي لم يره» . وصفقتُ طويلاً حين قلتُ : «باسم الشعب » ، ثم غمرني الحماس . وقفت وهتفت :

ـ يعيش .

وأنا أرفع قبضتي في الهواء . لكني لم أرقص . رقصنا في ليالي القرية المعتمة . كنا نتحلّق حول مذياع صغير لنسمع الشقيري أو عبد الناصر أو أحمد سعيد :

ـ أيها الأخوة .

نحن أخوة. عبدالناصر يقول ذلك. عبد الناصر أخي. لم أكن أتجاوز الحادية عشرة بعد. يغمرني ذاك الشعور العظيم بالاعتزاز والفخار. هو قال إنه أخي. نصفق. أصفق. نقفز في الهواء. أقفز. سنرى بلادنا والبحر. يحضن بعضنا بعضاً، كما نفعل الآن ـ أخي وأنا ـ عندما يُسجّل فريقنا هدفاً في المرمى الآخر. حضنتُ نفسي حين قلتُ «باسم الشعب»، ثم جلستُ وقلت:

ـ باسم الحريّة.

عدتُ أصفق من جديد، وأضرب الأفق بقبضتيّ. أثِبُ في الهواء مثل قردٍ سمين. والقبر ضيّق. انتفضتُ، لكن لا حراك. تحسستُ جسدي بلا يدين. تذكرتُ كلام جدي عن عذاب القبر. حاولتُ أن أفتح عينيّ لأرى الأفعى والمطارق والقضبان المحماة على النار.

ـ واسمع يا ابن عبدالله. سوف يسألانك الآن:

من هو ربّك؟

ومن هو نبيّك؟

وما هو دينك؟

وما هي قبلتك؟

ومن هو أبوك؟

تعبتُ من القفز في الهواء. جلست. بين أنفاسي قلت:

ـ باسم...

كدت أنطق، ثم فكّرت جيداً. إذا احتاج كل اسم إلى طقوسه فإنني سأسقط ميتاً، واحترت. ماذا أقول؟ أيها الأخوة، سأصفق. أيها الرفاق، أصفق. أيها الخنازير، أصفق أو أغضب وأدحش الحذاء في فمي.

ـ أيها الناس.

كثيرةٌ أسئلةُ الملائكة. أعرفُ منها أبي. ذاك الذي أقسم بالكعبة التي لم يزرها أنّ يافا ستعود. ويسبح في (رأس العين) إنْ مدّ الله في عمره. ويقطع المسافة بين (مجدل يابا) و (ملبّس) كل يوم. وأبي من قرية عزلاء. لكنها ليست منسية. هو من المجدل التي ذكرتها. قريبة من البحر. وهو يحب البحر، والأسماك. الشواطئ والبرتقال. أقسمَ أنّه كثيراً ما كان يعضّ البرتقالة، يعتصرها في فمه ثم يقذفها.

ـ «بطر».

هو قال. قلتُ له:

ـ ستظلُّ تُقسم أنّ يافا ستعود، وأخشى أن تلحق بجدي قبل ذلك.

قال:

ـ سترى. أقول لك إنّ العرب سينتصرون. والروس لن يتخلوا عنا.

قال أحدهم ضاحكاً وهو يسمع أبي يتحدّث في السياسة قبل هزيمة حزيران:

ـ لو أنني لا أراه بعيني يُصلي لقلتُ إنّه بلشفي.

قلتُ لأبي:

ـ وماذا سيفعل (المسكوب)؟

تعمّدتُ العودة للاسم الذي كان يستخدمه قبل الهزيمة. حينها تخيلتُ (المسكوب) رباً عظيماً قادراً على كل شيء. كانت اللفظة تخرج من فم أبي فخمة فأشعر بعظمتها. وحين استبدل بها أخرى بعد الهزيمة قال «الروس». واكتشف أن هذه لا تقل عن الأولى قوة وعظمة. ولم أسمع أبي يوماً يقول «الاتحاد السوفييتي» أو «روسيا». لكنه يقول عن ذكريات الأربعينيات بالحرف الواحد:

ـ الجيش الأحمر هو الذي دكّ برلين.

قال أبي ردّاً على سؤالي:

ـ سترى. «لن يظل الميدان لحميدان».

قلتُ بخبث:

ـ ومن هو «حميدان»؟

قال بنزق الكبار:

ـ أمريكا «البطرانة».

كدتُ أقول له: استبدل الواو بحرف الألف. أقصد الألف التي بعد الراء. لكني خجلت. ومن يدري؟ فربما فعل ذلك وحده.

قلت مستفزاً:

ـ تحركت أمريكا مثلما تشاء، ولم يفعل (مسكوبك) شيئاً.

قال بهدوء :

ـ الخير في الذي يأتي .

قلتُ كالسابق :

ـ بعد مجزرتين أو ثلاثٍ أخر؟

قال بانفعال :

ـ «فال الله ولا فالك» .

قلتُ ببطء :

ـ طيّب يا أبي . وبيروووت؟

صمت قليلاً ، ثم ابتسم وقال :

ـ «شوف» . في هذه قصّروا .

ضحكتُ ثم قلتُ :

ـ وماذا كانوا سيفعلون؟

قال بغضب :

ـ أيّ شيء يحمي الفدائيين . ألسنا أصدقاءهم ؟

ـ مثلاً يا أبي؟

قال بعصبية :

ـ لا أعرف . أي شيء . إنذار مثل (الستة وخمسين) . جسر جوي . إنزال . ألم تحرّك أمريكا «خراها» السادس إلى لبنان؟ ألم يدخلوا هم أفغانستان ؟ (وقفت علينا؟) .

قلت بمزيد من الاستفزاز :

ـ عن أي إنذار تتحدّث؟ لقد كشف السادات النقاب عن الحقيقة ، وقال إنّ أمريكا هي التي أخرجت المعتدين الثلاثة .

قال بحدّة :

ـ هذا رجل يلعب في «خصيتيه» . والله العظيم إنّ أخاك الصغير يفهم في السياسة أكثر منه .

صمتنا قليلاً . بعدها قلتُ بأناة وصبر :

ـ بماذا قاتل الفدائيون ؟ بالسلاح الروسي . مثلما قاتل الفيتناميون وانتصروا . والساندانيون

وانتصروا. ولم تفعل لهم روسيا أكثر مما فعلت لنا . والفدائيون ليسوا دولة يا أبي. ولبنان ليست فلسطين حتى نطلبهم كأفغانستان.

قال بحدّته السابقة :

ـ اسمع. لا تظن أنّك تحب الروس أكثر مني. لكن هذا كلام فارغ. وربك إنّم كانوا قادرين على عمل كبير، لكني لا أعرف لماذا لم يفعلوا. على أيّة حال . ربك يُمهل ولا يُهمل.

أسعفني الملقن في الإجابات :

ـ قل لهما دون خوف:

الله ربي

والإسلام ديني

ومحمد نبيّي

والكعبة قِبلتي

وابراهيم الخليل أبي.

همستُ لنفسي : إبراهيم الخليل . نوح . المسيح . سام . عبد المعطي .

ـ أيها الناس .

تكفي بعض عبارات الاستحسان. ثم أعرج على الوطن. ربما لا أكمل اللفظة حتى يعلو الصفير والتصفيق. كل حرف جمرة. الحرفان بركان. الثلاثة جهنم. الوطن جهنم. حمراء أو خضراء لا فرق. كم جهنماً في الأرض؟ بعدد أعضاء الأمم المتحدة. إضافة إلى طنب الصغرى وطنب الكبرى وجُزر القمر. وآلاف (الجهنمات) في شوارع فلسطين ولبنان. وبما في ذلك الملايين الممددة على أرصفة الهند. والخلايا البشرية في هارلم وبروكلين. وبلايين الاليكترونات والبروتونات والنيوترونات في تمثال الحريّة. وجهنم دانتي التي أشعلتها امرأة تدعى «بياتريس». وجهنم التي تستقر بين أي نهدين صلبين وفي كل آه. فوضى. رتّبْ. كانت الروح تصرخ فلتصرخ. تعوي. لا ضرورة للأسماء. لا ضرورة للوطن . لا ضرورة للخُطَب. هنا مدرسة. يرتفع ضجيج التلاميذ. تهتز أرداف البنات والنهود المتمرّدة. يخرجون إلى الشوارع. انتظروا في المدى ولم ينسكبوا. امتلأ الأفق برائحة المطاط المحروق. لعلع الرصاص فطارت عصافير كثيرة، وتعربشت الزغاريد على الأشجار. ولم يعودوا. دع المدرسة. دع القلعة فهي حصينة. ثلاثماية جثة سقطت حولها. تسعون في الوجبة الأولى. قال أحد السبعة الجرحى الذين لم يموتوا في تلك

الوجبة. واسمه بالتحديد «دوف»:

ـ كانت تحت إمرتي تسع دبابات سنتوريون، وسبع عشرة ناقلة مدرّعة. وحوالي تسعين جندياً بينهم سبعة ضباط برتب متوسطة وصغيرة. اعتقدتُ أنّ هنالك في القلعة ما لا يقل عن مئة فلسطيني. أو هكذا قيل لي. في حوالي السابعة والنصف صباحاً كنتُ مع قواتي على بعد عشرات الأمتار من الحصن، دون أن نواجه أيّة مقاومة. نزل العديد من الجنود من مدرّعاتهم واقتربوا مني والبسمات تعلو وجوههم. كان هنالك صمت مطبق. كنت أرد على بعض الاستفسارات للجنود استعداداً لاقتحام الحصن. فُتحت علينا النار من كل جانب. أمطرونا بالقذائف الصاروخية والبازوكا. وفتحوا نيران أسلحتهم الثقيلة علينا. تعالى الصراخ بين الجنود. لقد قُتل في الحال جميع الجنود الذين كانوا خارج مدرعاتهم. أخذت أصرخ بالجنود للتقهقر إلى الخلف لإعادة التنظيم والانتشار. لكنه لم يكن هناك مجال لذلك. فقد وقعنا جميعاً في المصيدة. أجهزة الإرسال كانت معطّلة، ولم أستطع طلب نجدات. استمر تبادل إطلاق النار بيننا وبينهم حتى العاشرة ليلاً. في هذه الفترة وصلتنا تعزيزات كبيرة، وطلبت إخلاء الجرحى والقتلى من المكان. ولم يبق من قواتي سوى سبعة جنود فقط، من أصل التسعين. كما أبيدت الدبابات والمدرّعات جميعها. «كان في القلعة ثلاثةٌ وثلاثون فلسطينياً. لم نأسر أي فدائي منهم لأنّهم قاتلوا حتى الموت، ولم يستسلم أحد». هكذا قالوا لبيغن حين زار القلعة بعد احتلالها. لذا دع القلعة كما أقول. ثلاثة وثلاثون نبياً. ودع بيروت فالأنبياء كثر. وحين أقول «وَدَعْ». لا تشدّد الدال وتكسرها. لكنك تفعل. فتنحني أشجار الأرز. تمطر النوافذ دمعاً يُعانق آثارهم ويملأ الثقوب التي خلفها الرصاص. ويزغردون. ويسافرالرصاص إلى السماء. والسفن إلى حيث يعلَم الربُّ والثوّار والعملاء والعاهرات والإذاعات والبنوك. يحملون حقائب متروسة بتذكارات الأيام. الساعات والدقائق. الغبار. الدخان. الزلازل. الماء. الدواء. الكهرباء. الأصدقاء. البكاء. الغذاء. الهمزة التي لا تُنسى كانت ألدّ الأعداء. العناق بعد انقشاع السحاب المعدني. يحملون الأسى والحقد والحب والجراح. لا يتسع المتوسط إلاّ لهم. لا سفائن أخرى تلوّث ماءهم. أقول «دع كل شيء»، فإنّ لكل الأشياء مداراتها التي تحب فلا تخرج عنها. وتخرج أحياناً فتمتلئ السماء بسحب الفوضى. الخروج انسكاب الروح على الرمل. والأشياء لها مواعيدها كالموت حين يجيء. كيف جاء هذا الصباح؟ ما شكله ولونه وحجمه؟ في الصّغر تخيلته أفعى بقرنين ولم أرها. تخيلته ضبعاً. ولم أر الضبع. دُبّاً ولم أر الدب. مارداً مثل ذاك الذي حدّثنا عنه أبي.

ـ خرجنا من «المجدل» إلى «ملبّس» قبل الفجر. كنّا ثلاثة. وفي الطريق رأيناه. عموداً

أسود. قدماه على الأرض ورأسه في السماء، ثم اختفى.

سألته على الفور:

ـ هل خاف منكم؟

قال ضاحكاً:

ـ «أهبل». المارد لا يخاف، بل يُخيف. لكن ماردنا كان مسلماً فذهب بأمر الله.

ـ وهل هنالك مارد كافر؟

قال بثقة:

ـ نعم. وله أنياب زرقاء، طول الواحد منها سبعة أمتار.

ثم تخيّلت الموت شيئاً حاراً يدخل في جوف الإنسان ويحرق الروح. أو «كماشة» يُدخلها «عزرائيل» في الحلق وينتزع الروح. وسألت أبي عن الروح، فضحك وقال:

ـ عليه الصلاة والسلام لم يُجب حتى سأل الله عز وجل. «هي من عند الله».

قلت بإلحاح:

ـ كيف تكون؟

قال بغضب:

ـ اخرس، لا تكفر.

فخرستُ، وتمنيتُ لو أعرف الروح. لكني لم أعرفها إلاّ هذا الصباح. شيء في الإنسان يُصيبه العفن، فتخرج الأشياء من مداراتها وتهمد. تظل في مداراتها وتهمد. مزيج من الفوضى والفوضى تتجمع في الفوضى لتشكّل كتلة من الفوضى بلا شكل محدّد. كل جزء فوضى. كُل كُلٌ فوضى، الولد: السائق. الفتاة. المرآة. العجلات، الشارع. الولد يقول: «آخر موقف». غبي. كل آخر ابتداء. كل ابتداء آخر، كل آخر آخر. كل ابتداء ابتداء. كل جزء جزء. كل جزء كل. كل كلٌ جزء، يتوزّع الواحد إلى مئة. ألف. ملايين مختلفة. والأطفال يقذفون السيارات بالحجارة والأغاني. والرصاص يُعلن عن نفسه بوقاحة سكّير مفرط في السُكر. يَشبهون أقاربهم في مخيمات المنافي وساحات المجازر. أجازف أكثر؟ يشبهون الأطفال في كل مكان. يُحبون الحلوى والصخب. ويحبون الألعاب، لكنهم لا يلعبون سوى بالحجارة والنار. الحجارة محكّ الأطفال. تقرع أمك الباب. دعها. تقرع أشد من السابق. دعها. تنادي.

ـ اذهبي الآن.

ذهبتْ . .

كانت ستقول :

ـ لماذا عدتَ باكراً إلى البيت ؟

أحفظها منذ ثلاثين عاماً. تسأل عن كل شيء. تحشر «بوزها» في كل أمر.

ـ النساء كذلك.

يقول الآخرون، ثم يسألون :

ـ هل رأيتَ امرأة صامتة ؟

ـ رأيتُ.

ـ إذن فإنّ عينيها لا تثبتان .

ـ تثبتان .

ـ مستحيل.

ـ الصور يا مجانين.

يضحكون .

ثم أضيف جاداً :

ـ والفدائيات ؟ من رأى «دلال»؟ لا أعني الصورة التي ترتدي العلم الفلسطيني، ويشبكها الناس بعلاّقة مفاتيح السيارات، كما يعلّقون قطعة ذهب في أعناقهم ويقولون «فلسطين». لماذا تكون فلسطين كذلك؟ أعني جغرافياً. قطعة مستطيلة. وماذا تشبه؟ كل بلد يشبه شيئاً؛ حيواناً أو طيراً أو حذاء بكعب طويل كإيطاليا. الآن أدرك السر في شهرة الأحذية الإيطالية. ما أن تلمس أي حذاء حتى يقترب البائع باسماً ليقول :

ـ طلياني.

وللمرأة :

ـ تلياني.

والمرأة تسأل جادة :

ـ أكيد تلياني؟

وكأنما ينتظر البائع هذا السؤال فيبتهج. «تلياني» المرأة رغبة حارقة ترتسم في عينيه اللتين

ترقبان حركة شفتيها واهتزاز الصدر والانحناء.

«تليـاني» المرأة حـارة. أحـرف من بياض أسفـل العنق مـعبـأة بالشبـق. . . وفلسطين مـعبـأة بالشبق. وأمي لا تعرف ذلك، فهي تعود إلى الباب. تطرقه من جديد. لو كانت «وردة» لفتحتُ الباب وشاركتني الترتيب الأخير. علّمتني أنّ المرأة غابة جميلة مليئة بالدروب الصغيرة المتعرّجة. الدروب مغطّاة بالأشجار والأعشاب والنباتات الكثيفة، وهي في حاجة لمن يكتشف تلك الدروب فيذهب فيها. أما الذي يحمل سيفاً أو فأساً ويقطع الأغصان والسيقان ليفتح درباً ليست موجودة، فلن يفلح في الدخول. يتصبّب عرقاً وينظر خلفه فيتحوّل إلى عمود من ملح. أفهم كل شيء في الكتاب المقدّس إلاّ عمود الملح. حتى حين قال الملّقن:

ـ قل لهما: وإبراهيم الخليل أبي.

همستُ لنفسي: نسبة إلى مدينة الخليل. جاءها وحيداً من الشرق. أشفق عليه الكنعانيون وأعطوه قطعة أرض هناك. دفن زوجته ثم أوصى «إسحق» ألاّ يتزوّج من أهل كنعان حتى يظل نسله قوياً ليورثه الأرض التي وعده الرب «لك ولذريّتك نعطيها». ويعقوب، ذهب إلى الشرق وعاد، وعند النهر اشتبك مع الرب في عراك طويل، فأسماه الرب «إسرائيل». أما إسماعيل فأمّه مصرية. منه جئنا. أب يهودي وأم مصرية «تقول التوراة». يبدو أنّ سارة كانت أجمل بكثيرمن هاجـر. وإلاّ كـيف قطع إبراهيم المسـافـة بين الخليل ومكة بناء على طلب سـارة. حيث ترك الاثنين(إسماعيل وأمه) في واد غير ذي زرع، وعاد؟ ولماذا نظرت زوجة لوط خلفها؟ وعمود الملح ينهـار. لو كـان من السُّكر لقلنا آه. أمـا (الملح) فـلا يصلح إلاّ للرسم. للوجـه الذي كنا نرسمه. قبيحاً كوجه السائق. لا أحب الوجوه القبيحة. وجه «وردة» التي هبطت من السماء له عمق السماء. صفاؤه بعد انقشاع الغيوم وابتلال الأرض. أحبك يا امرأة. برغم آلاف الأميال والساعات والجدران متعددة الجنسيات. تعالي. ولا تجيء. أمي تجيء. لا أفتح الباب؛ لأني لن أضع رأسي في جهنم الصدر الخضراء كما أفعل مع «وردة». لم أكن أبكي. لكن لساني بكى مثل طفل صغير. قلتُ لها ما لم أقله طيلة أربع وعشرين سنة. وكانتْ تداعب شعري. أمي لم تعد تفعل ذلك مذ بلغتُ السابعة أو الثامنة. كانت تقول بفخر يبين في عينيها وحروفها:

ـ لقد كبرت.

و«نجمة» كبرت. نجمةُ القرية التي ذهبت معها إلى البرية آلاف المرّات، وفي الربيع ترفع ثوبها حتى الخصر وتغطس في الماء. كبرتْ. حتى ذهبتْ. وظلّ الفخذان المستديران، والثوب الملتصق بجسد حُمرته كحبات الخوخ قبل النضوج الأخير. وأنا كبرت فعلاً. فتحوّلتُ إلى قرص من عباد الشمس في حزيران. الأول لا الثاني. في الثاني أو بعده تحوّلت إلى لعبة يعبّئها أي شيء في أية

لحظة. تبرد أطرافي ببطء. يعبر الطنين في الأذنين. بخفة في البداية. يرتفع تدريجياً، شيئاً فشيئاً، حتى يتحوّل إلى هدير في الرأس. ثم ينفجر البركان دفعةً واحدة. . . نتجمّع عشرة في (خازوق) صغير في رمل الصحراء. في غيوم الغبار. لا أعرف إن نام أبي وأمي متلاصقَين. لم أسمع شيئاً. سمعتُ في الليالي بكاء النساء، ونشيج الرجال العذري. كنتُ أذهب حتى آخر (خازوق). أجلس على حجر صغير. أنظر خلفي. بعض الأضواء الطفولية تحبس العينين. أتساءل: كم عدد الناس والخوازيق ومصابيح الكاز؟ ما اسم اليوم والشهر والتاريخ والزمن القادم؟

سكن الرمل في العيون فاحمرّت العيون. تسلل الرمل تحت الملابس فاستحالت الأجساد إلى خلايا نمل ثمل. اختلط الرمل بالحساء المطبوخ في وعاء ضخم يحجّ الناس إليه ثلاث مرات في اليوم. يمتد الطابور طويلاً كيوم الحشر. ملوناً غير متناسق الأطوال والأحجام والأعمار. نساء. أطفال. شيوخ. فتيات. فتيان. شباب. والشرطي بعصاه الغليظة والسن الذهبية يتفرس في الوجوه. يبتسم للنساء. يُقطب جبينه للرجال والأولاد، ويهز العصا. يبطئ حين يمر أمام امرأة أو فتاة. يبطئ حتى يكاد يتوقف أو يفعل، يشد قامته أمام الرجال. تبعث النساء أطفالهن إلى خيام التوزيع آلاف المرات في اليوم. يعودون لاهثين:

ـ حرامات.

ـ طناجر.

ـ معلّبات.

ـ بُقَج.

ـ بوابير.

ـ عجوة.

تهرع النساء. لا يعدن إلى الخوازيق إلاّ بشيء ما، حتى وإن كان شتيمة أو غمزة أو بسمة أو عصا. قلتُ لأمي:

ـ انتظري. سأقلب المخيم.

خرجتُ من الخازوق. ابتعدتُ عدة خطوات وصحتُ بأعلى صوتي:

ـ بُقَج.

وعدت إلى «خازوقنا»، أرقب الحركة التي اشتعلت، كأن القيامة جاءت أو ظهرت علاماتها

الكبرى. ولا أخفي أن عينَيّ أمي كانتا مصدّقتين لما يجري . وقلت لأبي متوسلاً :

ـ قرش واحد فقط .

انحنى والتقط حجراً فهربتُ بين الخوازيق. أريد سيجارة . ذهبتُ أحوم حول خيام الشرطة والكشافة والمتطوعين العرب. خيام كبيرة تشبه خيمة السيرك التي رأيتها في المدينة فيما بعد. رآني متطوع وأنا أنحني باحثاً عن عقب سيجارة. سألني بعطف :

ـ ماذا تريد؟

ملأني الخجل من الإجابات المحتملة ، ثم قلت بانكسار :

ـ حبة بندورة .

دخل خيمته فابتعدتُ إلى جهة أخرى . انحنيتُ مسرعاً فرآني شرطي . سألني :

ـ ماذا تسرق أيها العفريت؟

ولوّح بالعصا ، فركضت نحو الشارع العام. في حمّى الركض لمحت المتطوع ينظر نحوي وفي يده كرة حمراء . راحت يدي تمتد لكل سيارة عابرة .

توقفت ناقلة عسكرية عراقية. قال السائق بصوتٍ مرتفع :

ـ «لوين عيني»؟اصعد .

صعدت . جلست إلى جانبه . سألني على الفور :

ـ من أين؟

ـ الجدل ، قرب يافا .

ـ لكنك نازح .

قلتُ له نكتة الكبار :

ـ أنا عريف . لاجئ ونازح .

ـ من أين نزحتم؟

ـ رام الله . بالتحديد من إحدى القرى التابعة لها .

ـ آه .

صمتَ ، فقلتُ ببرود :

ـ سكنّا في بلاد كثيرة . أبي من الجدل. أمي من سلمه . أخي البكر جاء في الجدل ورحل مع

والديّ وعمره عامان. كانت أمي حاملاً. وضعتْ الذي يليه في إحدى قرى نابلس. ثم حملت بي ووضعتني في مخيم (عقبة جبر) قرب أريحا. جاءت البقية في القرية التي منها جئنا إلى هنا.

تمتم شيئاً ولم أفهم. ثم سألني:

ـ في أي صف؟

ـ ثالث إعدادي.

ـ لماذا المدينة؟

ـ سأشتغل. نحن بحاجة، ثم إنني كرهت الصحراء والخوازيق.

نظر فجأة إليّ وعاد يرقب الطريق:

ـ ماذا ستعمل؟

ـ أي شيء.

ـ مثلاً؟

ـ المطاعم. الدكاكين. وغيرها.

عاد إلى الصمت لحظات، ثم قال بأسى:

ـ لو لم يقصفنا الطيران في الغور لاختلف الأمر.

قلت بحزن:

ـ انتظرناكم طويلاً في القرية. وحين قال أحدهم إن في مركز الناحية جنوداً قلنا على الفور «عراقيين». ذهب ثلاثة شبان. المسافة لا تقل عن خمسة كيلو مترات. عادوا إلينا واجمين وقالوا:

ـ اسمعوا إذاعة إسرائيل وافعلوا ما يطلبون. ضعوا راياتٍ بيضاً. أغلقوا النوافذ. لا يخرجنّ أحد. الباقي سنعرفه حين يجيئون.

قال أبي:

ـ تأخر جيش الإنقاذ، وإلاّ لاختلف الأمر. كان المجاهدون ينتظرونه بصبر، والمدن تسقط واحدة إثر أخرى.

وقال الرجل حين كادت إحدى الطائرات تمس فروع شجرة «الدوم» في الساحة:

ـ يا جماعة. المهمّ القدس. إذا راحت رُحنا.

وقالت بعض الأوراق السرية :

ـ لو سُلّحت الجماهير لاختلف الأمر.

وقال الأصدقاء :

ـ سقوط النبطية كارثة .

قال آخر :

ـ المهم صمود صيدا .

ثم قلنا :

ـ بيروت .

وحين تسرب خوف اقتحامها قال كثيرون :

ـ يجب أن يُحصّنوا طرابلس جيداً .

وقال أبي بعد خروجهم على السفن :

ـ الروس قَصّرْ .

وقالت أمي :

ـ «يقطع تاليهم» .

وكانت تعني الحكام العرب .

وقالت في المخيم منذ اليوم الأول في الرمل :

ـ اشتغل .

جربتُ في المخيم أسبوعاً ، فانهد جسدي . كانوا يحفرون ما يشبه البرك المربعة . قال كثيرون :

ـ لماذا؟ لن يقف العالم متفرجاً ، وسوف نعود قريباً .

كنتُ أقف على حافة الحفرة منذ الصباح . أنحني . أمسك بأذنيّ (القفّه) . استقيم . أذهب عدة خطوات . أقذف التراب . أعود ، أجد الأخرى في انتظاري . أنحني وأستقيم حتى المساء . أقبض ثلاثين قرشاً . تأخذها أمي . وتدق الباب .

ـ اذهبي الآن .

نادت .

ـ اذهبي الآن .

دقت بقوة. أمي دولة. سأضعها بين الدول في أحد الرفوف. دول حمر . دول صفر. دول زرق . دول خضر. دول كبرى . دول وسطى . دول نامية. دول أولى . دول ثانية . دول ثالثة . دول عاشرة. دول غيرمصنّفة. دول تدق الطبول . دول تفجر البحر. سأختبئ وأفلتُ منها . فتاة العزلة طارت. ليس إلى الشرق. ليس إلى الغرب. صعدت إلى السماء مثل الغجرية. وأنا سأصعد إلى السماء. أذهبُ في سحب الفوضى حتى انهمار الأشياء. قفزتُ عن السرير. لعبة معبأة. انهمرت أحمر على الأرض. لم أرَ ذلك حين مات جدي. كان أبيض كالبياض. عمامته بيضاء . لحيته بيضاء . كفنه أبيض. في عنقه سبحة بنية طويلة. كانت تشتبك بشَعر لحيته الأبيض. يخرج صباحاً من البيت، يجلس تحت شجرة لوز على حدود القرية. مرتبط بالشمس. تمشي فيزحف على التراب الأحمر الناعم. يقرأ القرآن . أمد يدي خلسة وأرفع السبحة حتى تعلق في لحيته بغضب. أما حين أفعل ذلك وهو يتناول غداءه فإنه يضحك. أسأله كل يوم :

ـ كيف كانت جدتي.

يضحك ويقول:

ـ والله حلوة يا يوسف.

ـ طيب ، لماذا لا تتزوج يا جدي؟

فيقول وعيناه في الحقول تركضان مثل فراشتين بنيتين :

ـ راحتْ .

أقول باهتمام طفولي:

ـ ألا يوجد غيرها ؟

يضحك كثيراً فتهتز لحيته ثم يقول :

ـ راحت عليّ وعلى «شيبتي» .

ويشير إلى لحيته البيضاء. أصمت، وألعن سراً تلك التي راحت .

يُخرجني من صمتي حين يقول:

ـ عندما نعود «يهونها ربك» .

فأقول بغضبي الذي يُضحكه:

ـ كل يوم تقول ذلك .

يبتسم بصفاء، ويقول بهدوء:

ـ الصبر يا جدي ، الصبر . .

تقفز عيناي إلى شجرتيّ الصبر القريبتين ، وأقول ساخطاً :

ـ لا أحبه . والله العظيم لا أحبه . شوكه ينغرز في اللسان .

ويضحك جدي . دائماً يضحك . حتى حين مات . في اللحظات التي رأيته فيها قبل صعود الجبل ، كان يضحك . كدت أسأل عن سبب ذلك . لكنهم ظلوا يحولون بيني وبينه . وحين بدأت الجنازة الصعود عرفتُ لماذا يضحك . كان عُرساً . جاء رجال كثيرون من قرى بعيدة . رجال لم أرَ مثلهم من قبل . لحى ملونة . عمائم كبيرة . طبول . دفوف . (صاجات) نحاسية كبيرة . أعلام خضراء . أعلام بيضاء . بعضها قبل النعش وبعضها خلفه . ضجّت القرية كما لم تفعل من قبل . جاء الصدى من الوادي القريب . لم يبق أحد إلاّ وصعد الجبل . في المقبرة ، شكّل بعض الوافدين حلقة خاصة . اهتزوا . تمايلوا ببطء في البداية . يميناً ويساراً في حركة واحدة . أغمضوا عيونهم . تمتموا ببطء ، ثم علت أصواتهم . علت الطبول ، وتحولت أصواتهم إلى صراخ وحشي .

ـ الله . . الله . . الله . . الله . . .

وازدادت الحركة . تمايلت الأجساد بعنف . سقطت بعض العمائم . خرج لعاب من بعض الأفواه . دمعت عيون . شعرتُ بالرعب . وتساءلت عن السِّر الذي يجعل هذا يُضحك جدي . وتحاول أمي أن تدفع الباب ، وأنا أنهمر مطراً أحمر دافئاً في الغرفة . وأعرف سبب ضحكة جدي . وأحسده على السنوات التي قضاها بعيداً . أول شخص سأراه . الثوب الأبيض . العمامة البيضاء . اللحية البيضاء . سأقول له كل شيء . أمي تقول إن الموتى يعرفون بما يدور فوق الأرض ، لكنني سأحكي لجدي عن بيروت بالتحديد : خرجوا يا جدي . كانوا قادرين ولكن خرجوا . أقول لك لماذا؟ لأن أحداً لم يرغب في بقائهم . مرت ثمانون يوماً وهم ينتظرون في القتال أن يحدث شيء ما . لكن أحداً لم يقدم لهم سوى المديح والمجد والمقالات . قلنا إنهم عظماء . وأنبياء . وأنصاف آلهة . لكن ذلك لم يمنع طائرة واحدة من إفراغ حمولتها فوقهم . فخرجوا . هل تذكر يا جدي حصار (كفار عصيون)؟ ولم يفك المجاهدون الطوق إلاّ بشروطهم؟ حدث معنا ذلك . والأدهى أنه يتكرر في مناطق أخرى . في سنوات متفاوتة . في شهور متنوعة . لم يبق مكان إلاّ وشهد لنا حصاراً أو مجزرة . لم يبقَ فلسطينيٌّ واحد إلاّ وله قريب أو صديق شهيد . يريدون أن يجعلوا منا أبطالاً بالمجازر والغزوات . ونحن لا نريد سوى أن نعيش كالآخرين . لا نحب السلاح . هل تذكر كم كنتَ أنتَ تكره السكّين؟ نريد أن نعود إلى بيوتنا لأنها أكثر أمناً . ليكن العالم كله أبطالاً باستثنائنا . لكنهم لا يريدون أبطالاً سوانا . فنصاب بالحصارات

والمذابح، ويتقبلوننا بأكاليل الورد والزغاريد والعناق والدموع. وتنتشر الصور في كل بقاع الأرض، والسبابة والوسطى متباعدتان في كل يد. ثم نشروهم في الصحاري وجبال الأفاعي والمعسكرات المغلقة. ثم انبطحوا أنفسهم وراحوا يطلقون النار في اتجاه بعضهم بعضاً. تصوّر اثنين يا جدّي كانا معاً خلف متراس في المتحف، عشرة أمتار عن متراس العدو. كم كان الواحد حينها يحب الآخر؟ وبخاصة حين يراه يحرق دبابة تحاول العبور. تصوّر يا جدي أنّهما بعد الخروج أطلقا النار في اتجاه بعضهما بعضاً. تصوّر أنّ أحدهما ربما قتل الآخر. هل تظن أنني سأذهب إلى الجحيم يا جدّي؟ أنا لا أظن. زوربا قال إنّ الله سيمسح الروح يوم القيامة بقطعة من الإسفنج المبلول بالماء المقدّس. وزوربا حكيم يا جدّي. وزوربا ناسك متعبّد.

أنزلوني بهدوء. كانوا يرددون:

ـ لا إله إلاّ الله.

ثم يرتفع صوت حاد:

ـ وحّدووه. . . .

ـ لا إله إلاّ هو . . .

وأنا أهبط القبر ببطء. كان على اثنين أن يهبطا معي. هبطا. اختار أحدهما الوجه، والآخر القدمين. أكثر من صوت في الأعلى قال:

ـ الجانب الأيمن.

ـ رُمانة الكتف.

فعلا ذلك بإتقان. فكّ الأول العقدة عن الوجه فبان الوجه. رشقه بحفنة ناعمة من التراب. ارتاح من عينيّ وقدماه على حافتيّ اللحد. لو انزلقت قدمه لداستني. أمسك البلاطة المتكئة على جدار القبر فوق اللحد. أمالها بهدوء. بهدوء. بهدوء. حتى استقرّت فوق وجهي. ليس وجهي فقط. ربما غطّت أكثر من نصفي العلوي. أخذ نفَساً طويلاً بعد أن استقام. غطّى الآخر ما تبقّى من جسدي ببلاطة أخرى. ظلّت بعض الثقوب الصغيرة حول البلاطتين. أغلقوها بالحجارة. ناولوهما شيئاً من الطين. أحكما إغلاق اللحد. صاح أكثر من صوت:

ـ اصعدا.

فصعدا بقفزة واحدة وانضمّا إلى الواقفين. اختفى الميّت في اللحد. تحرّكت المجارف تعزق التراب. دقائق حتى استوت الأرض. رشّ أحدهم قطرات من الماء. تماسك التراب. غرس آخر حجراً عند الرأس وحجراً عند القدمين. هبط طائر الصمت دون إذن. تربّع الشيخ.

ـ وقل لهما :

أشهد أنني قد متُّ على قول أشهد أن لا إله إلاّ الله وأنّ محمداً رسول الله . الفاتحة لروحه ولأرواح المسلمين جميعاً .

رفع يديه وبسطهما باتجاه السماء . مثله فعل الآخرون ، ثم مسح الجميع وجوههم بأيديهم .

اقترب الأطفال من الشيخ . تناول كيساً صغيراً من جيبه . وراح يوزّع القطع النقدية على الأطفال ، ولا ينتهون . ثم انتهوا وذهب المشيّعون بعد أن صافحوا أهلي المصطفّين . قلت للميّت و لا ثالث بيننا في القبر :

ـ أنت حمار .

فردّ عليّ بهدوء :

ـ وأنت كذلك . . .

(كُتبت هذه الرواية في العام 1983)

نسياً منسياً

زياد بركات

هل حدث ذلك . . حقاً ؟ !!

حملنا جسدها الملفوف في حصيرة بالية في الليل الدامس، كانت رغبة جارفة بالبكاء قد اعترتني ، غير أنني كابرتُ كي لا أبدو طفلاً بينهم، وأخذتُ نصيبي من الجثة التي كانت قدماها على كتفيّ.

تذكّرت أنها ميّتة فشعرت بالخوف والوحشة، فاصطكت ركبتاي، لحظتها إنتبه محمود أو العم محمود فنحّاني جانباً.

ـ لكن لا تذهب بعيداً عنّا.

قال بصوت مبحوح.

آنذاك، سرت إلى جوارهم، كانوا بضعة رجال وحسب يحملون فتاة قُتلت أمام عينيّ، قبل أن يلفوها في حصيرة بالية وهم يلهثون .

ـ «فَضَحْتنا»

قال وهو يكاد يبكي .

ثم فتح النافذة وأطلّ على الشارع المعتم، سألتْ عيناه قبل أن ينطق : هل رآنا أحد ؟!

قال واحد في الركن :

ـ حتى لو رأونا، فلن يتحدّث أحد، كأنها لم تكن موجودة.

ثم أخذ محمود، أو العم محمود، يدخّن

ـ لم يكن لديّ خيار آخر .

فهزّ الرجال رؤوسهم موافقين .

قبل ذلك بنحو ساعة ، كان المشهد مُربكاً أكثر ، دخل الغرفة الفقيرة قبلهم وكان يلهث ، وقف قبالتها بقامته العالية وأخذ ينظر إلى يديه ، قالت له وهي تجلس على الأرض وتكاد تقفز لتلمس ركبتيه إنها مظلومة ، ثم أخذت تبكي :

ـ «إذا ذبحتني . . لن يتركك الله»

ـ «أنا ولية والله لا يترك الولايا»

فيما ظلّ هو ينظر إلى يديه قبل أن يتقدّم نحوها ويُطبق على رقبتها بكلتا يديه ، كنت في الركن ، هرع الرجال الآخرون وأطبقوا على قدميها ، حتى أنّ أحدهم رمى جسده كله فوقها إذ كان جسدها ينتفض .

كانت تصرخ ، غير أنّها صرخات أشبه بالحشرجات التي لا تكاد تُسمع ، كنت خائفاً ومرتجفاً ، وفجأة حلّ صمت مطبق لم أسمع خلاله سوى اللهاث ، كانوا جميعاً يلهثون كأنّهم يصعدون جبلاً ، وكنت مثلهم ألهث ودقّات قلبي عالية ، وخشيت أنّهم سمعوا صوت أسناني وهي تصطك ودقّات قلبي وهي تعلو ، غير أنّ ذلك لم يحدث .

الذي حدث ، إنّ محمود وقف قرب النافذة ، وفجأة إنتبه إلى وجودي .

ـ ماذا تفعل هنا ؟!

قال بصوت مبحوح وزاجر ، ثم أشاح بيده كمن يطرد شبحاً .

ـ « لا تخفْ» ، أكمل ، «أنت رجل والرجال لا يخافون » ، «ستدفنها معنا بعد قليل» .

في مكانها ، على الحصيرة حيث كانت تنظر بعينين مفتوحتين على اتساعهما إلى سقف الغرفة ، وقف بقية الرجال ، بعضهم كان يخطو من فوقها ثم يعود إلى مكانه ، قبل أن يلفوها بالحصيرة البالية التي كانت ممدّدة عليها .

كانت رائحة كاز عنيفة في الغرفة ، ومع الريح التي كانت تُعوِل في الخارج كنت أشعر أنني أهوي في بئر عميقة ، لولا أنّه دفعني بيده بعد أن رمى عقب سيجارته على الأرض وطلب مني أن أحملها معهم كالرجال ، قال لي وقد انحنى حتى واجهني أنّه اضطر إلى ذلك ، إنها وديعة

عمه، غير أنّها فعلتْها وكان لا بد من قتلها، قال لي عندما تكبر ستعرف أنّ القصة كلها لا تستحق دمعة واحدة، «لوّثتْ شرفنا» فقتلتها.. هي غير موجودة أصلاً، وفتح يديه أمام عينيّ: كانتا نظيفتين تماماً، لا نقطة دم واحدة ولا حتى جرح صغير من آثار مقاومتها.

، بعد ذلك خرجنا، كانت الريح تصفع وجوهنا دون رحمة، وكان ثمّة رذاذ خفيف ينش فيجعلنا نُخفض رؤوسنا لنتقي البرد، سرنا بين البيوت الفقيرة حتى وصلنا إلى الخِلاء الموحش، وهناك كان كل شيء مُعداً: الحفرة جاهزة وبضعة رجال يفركون أيديهم من البرد أو يدخنون في إنتظارنا.

قال أحدهم، وكان ملثّماً، متوجهاً إلى محمود:

ـ رفعتَ رؤوسنا.

غير أنّ محمود لم يرد بل قفز إلى داخل الحفرة ليُنهي الأمر برمته بضربة واحدة، قال: ناولوني إيّاها، إنّها ابنة عمي في كل الأحوال، ثم سجّاها على التراب داخل الحفرة، كنتُ أرتجف، قال بعد ذلك كلاماً قليلاً وهو يغالب رغبة في البكاء لم يستطع إخفاءها، ثم انحنى عليها وقبّل جبينها قبل أن ينظر إلى الرجل الكهل كأنّه يعتذر:

ـ في كل الأحوال، كانت أختي بالرضاعة. رحمها الله.

ثم أطبق الظلام.

عدت إلى أهلي عام ١٩٨٥ ، كان برد قارس قد ضرب البلاد ، الثلج ظلّ مكدّساً حول البيوت وفي داخلها أسبوعاً كاملاً قبل أن يبدأ بالذوبان ، المدافئ لم تكن تُطفأ ، والأبواب لم تكن تُفتح إلاّ لتُغلق ثانية وبسرعة ، كان إضراباً كونياً عن العمل ، ولم يكن ثمّة إلاّ الثرثرة ما يسد ذلك الفراغ الشاسع الذي جعلنا نشعر بالبرد حتى ونحن جلوس تحت الألحفة .

آنذاك ، سألتها عنها .

كان العم محمود في زيارة أهلي قبل يوم واحد فقط ، قالت أمي قبل أن تكمل : إذا عرف أنّك عدت فإنّه لن يهدأ قبل أن يأتي ويسلّم عليك ، لو تعلم كم يحبّك .

فجأة سألتُ عنها .

أتذكّر المشهد ، الآن ، بوضوح أكبر : كانت طويلة القامة حتى وهي جالسة على الأرض وتكاد تقفز لتلمس ركبتيه ، شعرها قصير على ما كانت ممثلات السينما يفعلن بشعورهن في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات ، ورقبتها بيضاء . . صافية وطويلة ، وهي تنظر إليه .

عندما انحنى ، ليطبق بيديه على رقبتها البيضاء والطويلة والصافية ، رأيتُ العينين واسعتين وجميلتين ، لكنْ مذعورتين ، عينان ببياض صافٍ كعينيّ طفلة ، أدقّق النظر فلا أرى سوى العينين ، إنهما تغيّبان الجسدَ كله ، تغيّبان محمود وبقية الرجال الملثّمين والمقبرة وأزقة المخيم وبيوته

الفقيرة ووحله في الشتاء.

العينان تغيّبان الكون كله.

قلت ذلك، ذات يوم، لماري آرثر، الباحثة الاجتماعية التي جالت مخيمات الفلسطينيين لتبحث أثر الشتات على الفلسطينيين وعلى الأخص منظومة القِيم وتفكّك العائلة الممتدة، فقالت إنّ ذلك يعني شيئاً واحداً من الناحية الرمزية، الضحية ترفض الموت وتنظر إلى العالم لينصفها، قلت إنّ هذا يعني أشياء أخرى، منها أنني حتى عندما كنت طفلاً، كنت في حال تعاطف مع تلك المأساة، وإنّ عدم قدرتي على منعها جعلها هاجساً لديّ، فالعينان اللتان تغيّبان مسرح الجريمة بل جسد صاحبتهما نفسه وجسد قاتلها تنظران إليّ وحدي، كي أتذكّر ولا أنسى في يوم من الأيام، قالت: محتمل، وربما كانت هناك معانٍ أخرى في كل الأحوال.

آنذاك استعدت عائشة، وكنت قد نسيت حادث مقتلها تماماً.

في إحدى الليالي، استفقت مذعوراً، كان الجسد عارياً تحتي وكنت ألهث، كنت أضمّها، وفيما أنا أقبّلها وأقبّل تلك الرقبة البيضاء.. صافية البياض، استفقت مذعوراً كأنني كنت أنتهك محرّماً، آنذاك، تحديداً، استعدت عائشة بلحمها ودمها.

قلت لأمي بعد عودتي أن تخبرني لماذا قُتلت تلك المرأة، فقدمت رواية مختلفة وصاعقة:

أثناء النزوح إلى الأردن بحثنا عنها فلم نجدها، محمود ظل يبحث عنها من مخيم إلى آخر دون نتيجة، من مخيم جرش حتى الوحدات وهو يلف ويسأل والناس يهزون رؤوسهم بالنفي، حتى يئس، ألا ترى أنّه كبر قبل أوانه، عندما تراه لن تصدّق أنّه في عمر أبيك، إنّه يكاد يكون رِجْلاً في القبر ورِجْلاً في الحياة، لم يستطع أن ينسى أبداً إبنة عمه.

قالت إنها كانت مختلفة، أجمل بنات العائلة والوحيدة التي كانت تفك الخط قبل النزوح، كانت تقرأ الكتب وتحفظ الأغاني، «وحيدة»، قالت «ومختلفة»، ببساطة ليست مثلنا، كنا نحن نخاف من الرجال ومن اليهود، هي لم تكن تخاف. عندما هربنا إلى الأردن، رفضت القدوم معنا، قالت إنّ علينا أن نموت على أرضنا، الصوت الوحيد الذي انطلق كان صوتها، ولم يستطع واحد من رجال العائلة الرد عليها، فقد كانوا يخافونها، ثم إنها كانت تقول الحق وهم

يعرفون، وفجأة اختفت ، لا نعرف هل حدث ذلك بعد وصولنا إلى الأردن أم قبل ذلك بقليل ، فمحمود كان في شاحنة الرجال وهي كانت معنا ، وكنا كثيرين وكان أولادنا كثراً فانشغلنا بهم طيلة الطريق، وعندما عرفنا أنها ضاعت قلنا أنها ستعثر علينا، أما محمود فلم يصدّق ذلك، قال إنّه سيبحث عنها، فهي أخته وشرفه، لقد ظل يبحث عنها منذ ذلك اليوم حتى أيامنا هذه، ثم انحنت عليّ وقالت : مسكين، لم يفقد الأمل، حتى بعد هذه السنوات ما زال ينتظر خبراً عنها.

قلت لأمي أنها قتلت أمام عيني، في مخيم غزة في جرش، انحنى محمود وأطبق بيديه على رقبتها وظلّ يضغط حتى ماتت، كان جسدها ينتفض حتى و الرجال يقبضون على يديها وقدميها، كانت تقاوم قبل أن ينطفئ ذلك البريق الذي في العينين، فقالت أمي إنّ ذلك لم يحدث أبداً، وتحسّست رأسي كي تطمئن على حرارتي وما إذا كنت مريضاً أو في حال من الهلوسة، «إسم الله عليك» منذ طفولتك وأنت تتخيّل أشياء لا أساس لها، هل تذكر عندما حدّثتنا عن الضبع الذي حاول أن يرشقك ببوله، أيامها . . قام رجال المخيم كلهم بالبحث عنه دون جدوى . . .

كان ذلك في اليوم الأول من أيام عودتي إلى أهلي عام ١٩٨٥ .

، في خصوص محمود نفسه كانت الصورة مشوّشة أكثر.

دخل الرجل الضخم ثم احتواني بين ذراعيه فغبت داخل جسده الدافئ، شممت رائحة كاز عنيفة وكان المطر العالق في ثيابه قد أعادني إلى تلك الليلة، حيث الرذاذ ينش والريح تصفع وجوهنا ونحن نمضي بها صامتين ومرتجفين إلى تلك الحفرة التي أعدت على عجل.

ثم أبعدني عنه قليلاً ونظر إليّ:

ـ ما شاء الله، صرت شاباً.

ثم بلع ريقه :

ـ رجلاً حقيقياً.

وإذ فعل نظرتُ إليه بدوري فرأيت رجلاً عجوزاً بلحية بيضاء وابتسامة صافية، رجلاً ضخم الجثّة كطفل كبير، فشعرت بالخجل أمام أبوّته الحانية التي تتدفّق عطاءً على من حوله، هل فعلها حقاً أمام عينيّ، وقبل ذلك هل حدث ذلك حقاً؟! رجل كهذا لا يقتل بعوضة، قلت لنفسي وأنا أحدّثه عن أيام الدراسة في دمشق وكيف نجوت من الترحيل بمعجزة بعد الحملة التي شملت بعض الفلسطينيين هناك.

ـ دعك من ذلك. قال ضاحكاً، وغمزني قبل أن يكمل: ماذا عن النساء هناك؟ وضحك ضحكته الكبيرة والعالية حتى خلت أنّ السقف سيقع وأنّ أحداً لن يمنع سقوطه سوى يديه اللتين لو رفعهما لأعاد السقف إلى مكانه آمناً وسالماً.

قلت لنفسي حتّى أنّه لم يُخفض عينيه مرةً واحدة وهو ينظر إليّ، وساورتني الشكوك بل عصفت بي، لو حدث ذلك حقاً لكان سرّاً بيننا، تواطؤاً من نوع ما يقتضي أشياء من قبيل تحاشي

النظر مباشرة في عينيّ، عدم التطرّق إلى النساء في الحديث، تحاشي المكوث طويلاً والجلوس إلى جانبي والحديث الذي لا ينقطع معي والضحكات الصاخبة لدى سماع أي كلمة قد توحي بمجرّد الابتسام لدى الآخرين . . إلخ .

إنني أهلوس، إنني أخلط الحابل بالنابل، الحياة بالخيال، لم يحدث شيء مما رأيتُ أمام عينيّ، هذا جنون . . جنون .

❖ ❖ ❖

في دمشق ، تعرّفت إلى ماري آرثر عام ١٩٨٣ ، كنت أشعر بالغضب والإهانة وغارقاً في اليأس ونقاش المآلات الفلسطينية بعد بيروت ، عندما عرّفني جواد كريم إلى باحثة أميركية قالت بعربيّة فصحى أنّ اسمها ماري وأنّها بصدد تأليف كتاب عن تأثير الشتات على منظومة القيم لدى الفلسطينيين ، ومن ذلك تفكّك العائلة الممتدة .

كانت ماري جميلة، طويلة القامة على نحو لافت ونحيلة ، برقبة طويلة وبيضاء . . صافية البياض، وعينين واسعتين كأنهما الكون بأسره، قال لي جواد بعد ذلك أنها قد تكون من الموساد أو السي . آي . إيه، وذلك بعد أن أصبحت ماري تقيم معي ، فقلت له وهل أنا ياسر عرفات حتى تتجسّس عليّ، أنا لا شيء، أليس هذا مفهومكم ونظرتكم إلى المستقلين؟ فانصرف عني وهو يضحك. طوال الأشهر اللاحقة وأنا أحدِّث ماري عن أهلي، في السرير أو الحمّام والمطبخ، في الشوارع، في الأسواق، وأنا أتحدّث القصة نفسها، حتى صدّقتْها.

ترمي الطُعم في الماء، يكون خيط السنارة مُرتخياً بعض الشيء، أحياناً تمر ساعات طويلة قبل أن تشعر أنّ الخيط أصبح مشدوداً كوتر، آنذاك تسحب الخيط، فتخرج بيضاء ومتلألئة، إذ ذاك يشعر القلب بالفرح فتشعل سيجارتك وأنت مليء بالحبور.

يحدث أحيانا أن تخلّص الخيط من فمها، ثم تعيدها إلى الماء وهي تنتفض من الألم. يحدث أحياناً أن يكون الصيد مطلوباً لذاته، ليست الفريسة ما تبتغي وما تركض وراءه، بل الصيد نفسه، الإغواء و المناورة، الانتظار طويلاً حتى تَعْلق السمكة في السنّارة، البهجة هنا: في الخديعة وإدارة المعركة، وهو ما يلزم قلباً ميّتاً أحياناً، أو قلباً رهيفاً ووجهاً يشي بالحزن في أحيان أخرى.

الوسائل تختلف مع الأسماك والنساء.

أنا كنت هاوياً، كنت أرمي الطُعم وأبتعد، أنشغل في أمور أخرى فيما عيناي تنظران إلى صفحة الماء بين الحين والآخر، كنت أراهن على الجاذبية الخفية للحكاية عندما قابلت ماري آرثر، ولقد كانت سمكة نادرة وذكيّة، وليس إلاّ الغباء ما يفيد كطُعم أمام هذا الجمال الباذخ والمدمّر وبشرة الوجه الصافية تماماً كبشرة الأطفال.

أحياناً تحتاج إلى لعب دور الضحية فيما أنت بقلب ميّت تسنّ سكينتك، هذه هي لعبتي الأثيرة.

لم يكن المقهى بعيداً، كانت النخبة تجلس في الهافانا، غالب هلسا وآخرون، وأنا كنت أجلس هناك ممدّداً قدميّ تحت الطاولة، مستغرقاً في الوحل وتأمله عندما جاء جواد، لم يكن وحده هذه المرّة وهو ما فاجأني، قال وهو يمدّ يده نحوها كمن يقدّم نجماً سينمائياً:

ـ ماري آرثر، باحثة اجتماعية.

فنظرت، وإذ فعلتُ رأيتُ الوجه المليح، بشرة صافية وبيضاء وشعراً أسود وقصيراً، وعينين واسعتين.

تابع جواد:

ـ ماري قابلت عائلات فلسطينية في الأردن ولبنان ومصر وبالتأكيد سوريا، وهي تريد الآن الإلتقاء بكتّاب وسياسيين قبل أن تنهي بحثها عن تأثير الشتات على منظومة القيم لدى الفلسطينيين.

عندها، ضحكتْ هي، رنّت ضحكتها كلؤلؤ تساقط على الرخام، فسمعت ضحكها الصافي. قالت بعربيّة تغلب عليها اللهجة المصرية، إنها تفضّل أن تتحدّث هي بعد أن جرى التعريف بيننا، قالت إنها قابلت البروفيسور سعيد قبل أن تصل إلى بيروت وكذلك البروفيسور شرابي، قلت لها: إنهما مفكران كبيران، وكان قلبي يدق،

كنت شاباً صغيراً آنذاك.

قالت إنها قابلت الكثيرين، ثم إنّ بحثها انتهى في كل الأحوال، واعتذرت، «آسفة»، قالت:

لا أقصد التقليل من قدرك بل أقصد أن يكون تعارفنا بعيداً عن البحث الذي أنهيته، جواد قال لي إنّه يعرف شاباً غريباً وبريئاً يكتب رسائل إلى أهله ويمزّقها، وإنّه لا يفعل شيئاً غير ذلك، فقلت فرصة لأتعرّف إليك، فأنا أكتب وأمزّق ما أكتبه أيضاً.

كان المطر يهطل بهدوء في الخارج، ومساء شفيف قد حلّ على الأرض.

قلت لها إنني لست شيئاً، القصة وما فيها أنني أشعر بالسأم، وإنني أكتب رسائل إلى أهلي وأمزّقها، ثم أعيد كتابتها، فمنذ تركتهم وأنا في هذه المدينة ولا رغبة لي بالعودة، قالت إنها لم تفهم، قلت ضاحكاً: و لا أنا، فضحكنا.

كان ذلك طرف الخيط.

تحدّثنا طويلاً تلك الليلة، ذهبنا إلى شقة جواد وتحدّثنا دون انقطاع، كانت تتحدّث عن المفكّرين الكبار كأنهم أبناء أخوتها، وشمل الأمر زعامات كبيرة كان مجرّد الالتقاء بها حلماً بالنسبة لنا، تحدّثنا عن حقل الرموز الذي تتحرّك فيه الدراما الفلسطينية منذ عام ١٩٤٨ حتى الخروج من بيروت، و «الدراما» تعبيرها هي لا أنا، وتحدّثتْ عن الغباء المستفحل الذي يميّز النضال الفلسطيني حتى كدت أنقضّ عليها لولا أنّه السكر ما كبح غضبي، شتمتها وشتمت نيكسون وفورد وريغان وهنري كيسنجر ومناحيم بيغين وياسر عرفات، وفيديل كاسترو ونوريغا

وأورتيغا والبابا يوحنا التاسع عشر والسابع والعشرين.

غير أنها ضحكت، قالت: أنتم شعب مسكين، تقول لي أين الغباء، قالت غاضبة، وللدقة فإنها لم تكن غاضبة بل تصنّعت الغضب.

ـ انظر إليّ، قالت، أنظر إليّ، ماذا فعلتم بأنفسكم، حتى أنّكم دون أرض تقفون عليها، تموتون نعم، لكن يجب أن يكون هناك مقابل، لا شيء لكم سوى الموت، وإذا لم تجدوا من يقتلكم تقتلون أنفسكم، هل أقول لك ماذا قال فلان الذي تعبده عن رجال فتح، «إنهم يستحقون الإبادة»، هذا هو كلامه، لا كلام شارون.

شتمتها ثانية، أعدت الأسطوانة من جديد حتى فارقني الغضب، وإذ ذاك ابتعدت، جلست على السرير وأخذت أراقب جواد وهو يحادثها بعصبية، وغرقت رويداً رويداً في التخيّل: كنت أمزّق قميصها ثم أتحسّس جسدها قبل أن نغرق في اللذة، ثم أعيد المشهد ثانية مع بعض الإضافات، لا أمزّق القميص بل أفك أزراره، ثم أقبّل رقبتها البيضاء، صافية البياض، قبل أن تنزلق قبلاتي إلى صدرها الشاهق الذي كان يرتفع ثم ينخفض تحت وجهي، متشمّماً ذلك العطر الخفي ومتحسّساً تلك البشرة الناعمة والصافية، ثم أعيد تصوير المشهد ثانية: أكون قرب النافذة أنظر إلى الخارج حين أنتبه إلى دخولها، وعندما ألتفت أراها عارية والماء ينقط من جسدها على الأرض، فأشيح بوجهي عنها، ثم أتابع النظر إلى الخارج، تنحني وتجلس عند قدمي، تتوسّل إليّ، عندها أمدّ يدي نحوها قبل أن أحضنها بقوة وقد غفرت لها (غفرت لها ماذا؟ لا أعرف).

كنت مستغرقاً في إعادة المشهد وتركيبه من جديد مع إضافات طفيفة عندما سمعتها تتحدّث معه وقد هدأ غضبه عن كوننا لسنا في مستوى التحدي حضارياً، وإلاّ فلماذا تُعامل المرأة كذبيحة من أجل مفاهيم مجتمعات زراعية أصبح الفلسطينيون خارجها واقعياً منذ خروجهم من وطنهم.

آنذاك، استفقت على عائشة فجأة.

كانت عينين وحسب، عينين واسعتين ببياض صاف كعينيّ طفلة كبيرة، الوجه إنمحى وكذا بقية الجسد، أغمضتُ عيني مستعيداً ذلك الوجه، ذلك الجسد الجميل الذي رأيته يصبح جثّة باردة ملفوفة في حصيرة بالية في شتاء بعيد في عتمة مطبقة، تحت مطر خفيض يداعب الوجه، كيف أصبح عظاماً تحت التراب الآن، دون شاهدة قبر، دون اسم على حجر، ودون شجرة تأتي

إحدى النساء لتسقيها بالماء في صباحات الأعياد ، كيف أصبحت نسيّاً منسياً؟!!

ثم تمدّدت على السرير ، وكانا يتحدّثان بصوت خفيض ، ثم غرقت ببطء في النوم :

جاء ثم أطبق على رقبتها ، شهقتْ ، رأيت الريق صافياً وعذباً. العينان إتسعتا ثم تقدّمتا المشهد كله .

أعدت المشهد ثانية من البداية ، لم يكن قد دخل الغرفة بعد ، وكانت تجلس على حصيرة بالية ، إلى قربها جهاز اسطوانات صغير ، كانت تستمع إلى أغنية قديمة ، الموسيقى جعلتها تغمض عينيها . الموسيقى جعلتها في حالة أقرب إلى النعاس ، حيث الرأس يتحرّك ببطء لكن بانسياب وتولّه ذات اليمين وذات اليسار . الموسيقى جعلتني أرى الشعر القصير الأسود ، والرقبة الطويلة والبيضاء ، والجسد الجميل الذي تحت الثياب ، الذي من شدّة إتّساقه يكاد يكون موسيقى تنبعث من جهاز الأسطوانات ، فيجعل الرأس يترنّم ، مبهوراً ومأخوذاً بسطوة الجمال ، كأنما صلاة .

ثم جاء ، أطبق بيديه الكبيرتين على رقبتها ، شهقتْ ، قالت «إذا ذبحتني لن يتركك الله» ، كنت أنا في الركن ، خائفاً ومرتجفاً .

قالت ماري : كنت تحلم ، واعتذرت ، وكان جواد نائماً على الأرض ، وماري تناولني كوب الماء ، قالت : لم يحدث شيء ، أليس كذلك ؟ . كنت تحلم .

قلت وأنا أراها أمامي ، بعينيها الواسعتين ورقبتها البيضاء وشعرها القصير كأنّها حلم :

ـ نعم ، كنت أحلم .

قبل أن أعود إلى النوم من جديد .

كان محمود عجوزاً حقيقياً، جسداً ضخماً ورائحة نفّاذة، وقلب طفل صغير.

في ليلة أصبح فيها الجو صحواً، إنتابته تلك الحالة التي تجيئه بين فترة وأخرى، وعندما عرفت خرجت أعدو بثياب البيت بحثاً عنه في أزقة المخيّم، كنت ألهث وأنا أتوقف لأسلّم على الشباب الذين كانوا يصادفونني وقوفاً حول نار أشعلوها في سطل وتحلّقوا حولها، كنت ألهث وأنا أتعثّر بالوحل أو أتحاشى الانزلاق، وفي أثري أمي.

قالت إنّه فعلها ثانية، يخرج كالمجنون ويظل يركض، مرّة أو اثنتين يفعلها في العام، غير أنّ الناس تعرف وتعذر، قالت: يظل يركض حتى يصل إلى المقبرة وهناك يبدأ بالنحيب الذي لا يتوقف، كطفل صغير.

قالت أمي: مسكين محمود، لن يصدّق أنها ضاعت ولن تعود، يظن أحياناً أنها ماتت وأنّه دفنها بيديه.

كانت الطريق واضحة بالنسبة لي، وأستطيع الركض فيها وأنا مغمض العينين وصولاً إلى المقبرة. كنت قد سلكتها فيما مضى، طفلاً صغيراً في جنازة صغيرة ولاهثة في ليل شبيه بهذا الليل، وكنا أمي وأنا نمشي كأننا نركض، وعندما شارفنا على آخر حدود المخيّم، أيقنت هي أنّه أوان التمهّل، فمشت ببطء كأنّها تعرف ألا فائدة بعد، وكذلك فعلت أنا وكنت ألهث.

كان الطقس قد أصبح يميل إلى برودة قارسة، نظرت إلى وجهها فرأيتها هي الأخرى وقد أصبحت عجوزاً. في العتمة التي غدت كثيفة رأيت وجهها المغضّن فاجتاحني حزني القديم.

بين القبور ونحن نتلمّس طريقنا، كان محمود يجلس على الأرض، لم يكن ثمّة قبر معيّن ما

يقصده بل الخلاء وحسب ، كان قد سبقنا وانتحب وقال كلاماً كثيراً لم يقيّض لي أن أسمعه آنذاك ، وعندما أحسّ بوجودنا إلتفت وانخرط ثانية في البكاء .

عدنا إلى البيت ثلاثة عجائز في ليل غدا دامساً وقد حلّ بيننا الصمت ضيفاً ثقيلاً لكن لا بد منه ، كنت منهكاً ، وتمدّدت قربه ، ومثله أغمضت عينيّ فيما كانت أمي تدلق الماء في إناء كبير وتضع قدميها فيه بعد أن رفضنا عرضها بأن نفعل الشيء نفسه ، كانت أنفاسه تتصاعد ، إذ لم يتوقف عن اللهاث طيلة الطريق .

قالت أمي : نم معه ولا توقظه أبداً مهما حدث ، وانسحبت هي وأبي وبقية أخوتي ، غير أنني ظللت سهراناً طيلة الليل الذي لم يتوقف خلاله عن اللهاث ، كأنّه يصعد جبلاً أو مجبر على الصعود . كنت أراقب وجهه وأنا أدخّن سجائري وأحتسي الشاي ، وكنت لا أسمع سوى صوت لهاثه ، كأنّما هذا هو نومه وهذه هي راحته .

أحياناً كان يفتح عينيه ثم يغمضهما ، يفتحهما على اتساعهما وينظر حوله مستطلعاً ، وإذ يراني كنت ألمح ذلك الاطمئنان الغريب وقد حلّ عليه ، كأنني أحمل سرّه وأحميه حتى اللحظة الأخيرة ، إذ ذاك كان يغمضهما ويعود إلى النوم وإلى اللهاث الذي لا ينقطع .

قال لي وقد تسلّل إليّ نعاس ثقيل فجأة ، إنّه يركض ولا يفعل شيئاً في حياته سوى الهرب ، إنني أهرب يا ابن عمي ، إنني أهرب ، إحم ظهري ، وكنت ألتفت فأرى بدواً بأسلحة يلوحون بها ويركضون خلفه ، ولحظتها كان يجيء دوري ، استدير نحوهم ثم أبدأ بإطلاق الرصاص ، تقول له ماري : لا تفعل ، غير أنّه كان غاضباً ، فتتسع العينان . . تتسعان ، فيما جسدها ينتفض ، وهم ينظرون بوجوه عابسة وشفاه غليظة ، ثم أجد نفسي في البحر ، على مركب صغير كأنّه قطعة من الغيم ، فأرمي سنارتي ، فتتعلق السمكة الفضية الفاتنة ، وإذ أدنيها مني أرى عينيها واسعتين ومذعورتين ، ويكون سلام قد حلّ على الأرض ، وموسيقى غامضة تتسلّل من أمواج البحر ، فيرق القلب ، فأفلتها من الخيط وأعيدها إلى الماء ، وإذ أفعل أراها تتلألأ تحت ماء أزرق شفيف وتبتعد ببطء وتنظر إليّ ، فأرى جسدها عارياً ، باذخ الجمال وفاتناً ، وشعرها منساباً على وجه الماء كخيمة واسعة ودافئة ، كنداء العاشق ، فأرمي نفسي في الماء خلفها ، أضرب بيدي وقدميّ الماء فينشق عن شجر كثيف ، سرعان ما يتكاثف معتماً ورطباً ومُغوياً ، فأنزلق وقد أغمضت عينيّ

خلف ذلك النداء، غير أنها تقول أنّه لم يعد لديكم ما تخسرونه، فأرمي في لحظة غضب كأس الماء نحو الحائط فيتهشّم، وتكون هي غاضبة أيضاً، والليل قد حلّ علينا، ونحن نائمان، فأرى عينيها تتسعان وهما تنظران إليّ دون استغاثة، وأشعر بيديها تهزّني:

ـ استيقظ، ألا تريد أن تفطر مع ضيفك.

فأفتح عينيّ على الوجه الطيّب الذي هو منارتي في الليل الطويل.

حدث ذلك بعد طرد عرفات من طرابلس، آنذاك لم أكن معنياً بشيء، لا بالدراسة ولا بالفساد في منظمة التحرير ولا بعرفات أو أبو موسى وأنصارهما ، كنت معنياً بماري التي كنت أتحدّث معها دون انقطاع عن كل شيء، عن الثورة والدولة، عن الغرب والشرق، المسيحية والإسلام، الموت والحياة، وما بينهما ، كنا نجلس في الهافانا أو في البيت، وننام ونستيقظ ونبول ونأكل ونتخاصم ونتصالح دون أن ننقطع عن الحديث، كانت تلبس قمصاني وتنام في سريري، وتقرأ في كتبها وتترجم لي ما كتبته عن العائلة الفلسطينية أو ما تكتبه الصحف الأميركية التي كانت تأخذها من السفارة في دمشق عن الفلسطينيين.

كنت غارقاً في الحب.

وكان جواد كريم غارقاً في الشك، ودمشق باردة ودافئة في الوقت نفسه، ومكتظة بنا ومليئة ومبتهجة وحزينة، ولم يكن ثمّة نهاية تلوح في الأفق، فالرسائل أكتبها ولا تصل لأنني لا أرسلها، والنقود القليلة تصل، وماري تخلع ثيابها وتنام قربي وأنا بكامل ثيابي، إلى أن حدث ذلك الأمر.

قالت ماري:

ـ أنت لا تعرف شيئاً، الأسد يتلاعب بجماعة أبو موسى، والهدف ليس النقاء الثوري. . .

فغضبت ورشقت الكأس في الحائط فتهشّم، وغضبت ماري،

قالت : أنت أبله.

قلت : أنت جاسوسة، أقسم بالله ودماء الشهداء أنّك جاسوسة.

فضحكت ، وازداد غضبي.

قال جواد كريم : أنت أبله ، وهي ليست كذلك ، إنها بالتأكيد جاسوسة ، ما الذي يُبقيها في دمشق لو لم يكن هدفها هو المعلومات ، هؤلاء كلهم جواسيس ، يأتون كباحثين وصحفيين ثم نكتشف أنّهم موساد أو سي . آي . إيه ، عليك أن تطردها من حياتك ، التنظيم يقول ذلك .

قلت له : أي تنظيم ؟!

فنظر إليّ بغضب : لا يهم ، المهم أنهم يريدونك أن تبتعد عنها ، فالظرف حسّاس ولا نريدك أن تتلوّث .

ثم حدث أن قالت لي أنّ هدفهم تصفية عرفات وليس النقاء الثوري . كنت أشرب الماء عندما قالت ذلك ، فرشقت الكأس في الحائط فتهشّم .

قلت لها إنها جاسوسة ، وإنها يهودية على الأقل ، وإنّ اسمها ليس ماري بالتأكيد ، بل يائيل ، إلخ . . . ثم صفعتها ، وقالت إنني أبله ، وأنها تحبني لأنني أبله .

قالت : أنت الفلسطيني الوحيد الأبله في الكون . أنت ثروة نادرة .

وكان ذلك في زمن مضى ، وضحكت حتى الثمالة ، وضحك من كان في المقهى وفي الشارع ، وضحك فرجها وفخذاها والسرير وسقف الغرفة وعضوي ورجال في الشمس لغسّان كنفاني والقانون الدولي والأدب العربي القديم والزهور التي على الشرفة الدمشقية وعائشة . . .

ـ ياه . . ماذا قلت؟

قالت :

ـ هل قلت إنه قتلها ، انتظر لأدوّن ذلك .

ثم قالت :

ـ أنت تقتلني ، إذا بقيت معك سأموت من الضحك .

قلت لها إنّ رجلاً عاد إلى البيت فوجد زوجته تقول له إنها حامل ، فقال : خير ، شكلك تزوّجت غيري .

فضحكت «هذا غير معقول» واستمرّت في الضحك حتى تقيأت ، ثم رمت نفسها على السرير وأخذت تسعل ، قالت :

ـ ذات يوم سأموت وأنا أضحك .

قالت إنها تحبني ، ثم عادت إلى السعال ، فالضحك .

ـ ماذا قلت عن زوجة أبي ابراهيم النتيفي؟!

ثم انفجرت بالضحك :

ـ قلها ثانية . . قلها .

قلت لها وقد تمالكت نفسي أنّ سعاد زوجة أبي ابراهيم النتيفي الثانية عادت إلى أهلها بعد أسبوع من زواجها ، وكان أهلها واجمين في استقبالها ، قالوا لها : خيراً . حَرَدْ أم شرمطة ، فقالت : شرمطة ، فمطّ أخوها فمه وقال ببطء إنّه كان يتوقع ذلك ، فسألها أبوها مستوضحاً ، فقالت إنها لا تريد أن تموت مثل أم ابراهيم ، فلم يفهم ، وهي لم تتطوّع بالشرح ، وفي الليل قالت لأمها أنه كان يمتطيها طيلة الليل ، حتى وهو نائم ويشخر فإنّه يصر على أن تظل تحته ، حتّى ظنّت أنها تزوّجت ثوراً وليس بني آدم ، إذا استمر الوضع هكذا سيخرج عضوه من رأسي وأتناثر قطعاً تحته مثل أم ابراهيم ، فقالت أمها : «قطيعة» ، كنا تزوّجنا نتيفي أحسن من أبيك .

فانفجرت بالضحك ، «ماذا تقول؟ أمها قالت إنها تريد أن تتزوج؟ ماذا قلت كنيته هذا الـ أبو ابراهيم ؟!» .

وكان مقرراً لنا أن نظل هكذا ، متفرّغين للضحك والحديث عن العادات الجنسية للشعوب وطرائفها ، لولا أنْ حدث ما حدث .

حدث ذلك بما يشبه الحلم .

ووريت التراب في ليل دامس ، وجرى الاتفاق على الكتمان ، فلا أحد يعرف أبداً أنها كانت موجودة ، لقد سقطت من السجّلات ومن الحديث الهامس ومن الذاكرة نفسها .

التفاصيل تكاد تكون غامضة ، فقد كنت صغيراً آنذاك ، ولذلك فإنني هنا أقترح روايتي الخاصة . . روايتي أنا ، الوحيد الذي رأى وتحدّث عن تلك الجريمة ، غير أنّ الكثيرين عرفوا وظلّوا صامتين ، أما من عرف فهم كثر ، محمود وبضعة رجال لا يقل عددهم عن خمسة ، إضافة إلى ما يساويهم ، وهؤلاء كانوا قد أعدّوا القبر وانتظروا الجثة ملفوفة بحصيرة بالية ، وخلاف هؤلاء هناك من اتخذ القرار وأمر بتنفيذه ، أقصد أولئك الرجال كبار السن الذين اجتمعوا في «المقعد» وقرروا ، وهؤلاء لا يقلون عن عشرة ، إضافة إلى أقارب عائشة القريبين جداً ، مثل عائلتي وعائلات قليلة أخرى برجالها ونسائها ، ثم ذلك الصمت الذي لفّ المخيم كلّه آنذاك ، ما يعني أن تواطؤاً جماعياً قد حدث ، فالكل كان يعرف والكل اتفق على الكتمان .

هناك أيضاً تواطؤ من نوع آخر ، فقد حدث أنّ مطراً أخذ يهطل فكنس النساء من الشوارع ودفعهن إلى البيوت كالجرذان الخائفة ، لكن ماذا عن الآذان التي كانت تتنصّت وترهف السمع عندما تصلها خطواتنا ونحن نحملها ، كنا نخب خباً ونلهث دون انقطاع كأننا نحمل جبلاً وليس مجرد امرأة نحيلة .

الذي حدث بعد ذلك يؤكد روايتي المقترحة ، ففي اليوم التالي ظلّ محمود معتصماً في بيته ، أقصد «برّاكيته» لمن يعرف أسماء البيوت التي ارتجلت على عجل للاجئين الفلسطينيين عقب هزيمة ١٩٦٧ ، ولم يخرج أبداً ، واستمر الأمر على هذا المنوال أربعين يوماً ، كانت نسوة العائلة يذهبن

إليه بالطعام فيفتح الباب ويتناوله ثم يغلقه ثانية، دون أن تلمح إحداهن وجهه، إذ كان يمد يده وحسب من شق الباب فتناوله المرأة صينية الطعام، قبل أن يختفي تماماً، خلف بابه المغلق.

وإلى ذلك، كان هناك الوجوم على وجوه بعض الرجال أكثر من النسوة، فهل كان ثمّة خلاف أو انقسام تجاه القرار والتنفيذ؟ إنّ أحداً لا يعلم، فلا أحد سواي حاول اختراق تلك الحلقة الضيّقة التي تضم نحو خمسين رجلاً وامرأة عرفوا تفاصيل الحادث كاملة أو شاركوا في صنع القرار والتنفيذ. لا أحد غيري سأل وتساءل وبحث عن رواية مضادة تخترق ذلك الصمت المطبق الذي كان يتحايل على الحكاية برواية أخرى تجعل عائشة أقرب إلى الرمز منها إلى الحياة وتفاصيلها، لقد جرى طرد عائشة إلى الأعلى فيما دُفنت فعلياً في الأسفل، في العتمة التي هي عتمة كثيفة وهاوية بلا قرار.

ماذا لو تحدّث أحدهم فأخطأ حتى في كلمة؟!

كان هذا هو سؤالي ورهاني بعد عودتي إلى بيت أهلي عام ١٩٨٥،

كنت خائفاً وهارباً، غير أنني بحثت عن تلك القشّة وتعلّقت بها، فلا بد من حياة موازية لتلك التي أهدرت في دمشق، في ليل شبيه بذلك الليل الذي أعقب اللجوء عام ١٩٦٧، تلك القشّة كانت ضرورية لي لأشعر بالعزاء، غير أنني لم أجد أحداً ليتحدّث معي عن عائشة، فالكل كان يروي تلك الرواية التي غدت رسمية وواحدة ولا تقبل إضافة أو نقصان، رغم أنّها ظلّت في الوقت نفسه مفتوحة على الاحتمالات والتأويل.

الأرجح أنّ تواطؤاً جماعياً قد حدث، كانت ضحيته تلك المرأة النحيلة التي رأيتها تُقتل أمام عينيّ وسط لهاث لا ينقطع لرجال ملثّمين فاجأهم وجودي في الركن أنظر وأرى، أي حماقة دفعتني إلى غرفتها ذلك المساء؟! أي شقاء كان عليّ أن أعاني بسبب ذلك.

المرّة الثانية كنت مُجبراً، شاهدت وأنا مقيّد اليدين، العينين وهما تتسعان وتنظران إلى القاتل، أما في المرّة الأولى فلم أكن مضطراً، غير أنّ حدثاً ما، حدثاً صغيراً ربما هو ما دفعني إلى الذهاب إليها. هل كنت أحمل تحذيراً من نوع ما؟! هل كنت رسولاً لمنشق على الإجماع بعثني في الليل لأحذّر المرأة كي تفر وتنجو بجلدها، أم أنّها الصدفة وحدها ما دفعني إلى ذلك؟! لا أعلم ولا أستطيع أن أتذكّر، غير أنني رأيت ولا أستطيع أن أنسى: كانت تنتفض، قالت كلاماً قليلاً إستجدت فيه محمود ألاّ يفعلها، ثم بعد ذلك تركتْ عينيها تتقدّمان المشهد كلّه والغرفة والرجال والمخيّم والكون بأسره.

عينان جميلتان على نحو آسر ومذعورتان وتحدّقان في أنا دون سواي، ما لونهما؟ لا أتذكّر،

سأسأل أمّي ذات يوم، وفي يوم ما قبل أن تلفظ أنفاسها ستبوح لي بالسر وإذ ذاك سأنسى، سأفعل مثلهم وأغرق في النسيان، سأمحو الحكاية كلها من الورق ومن الحياة نفسها، وبعد ذلك سأسافر بعيداً عن خيام أهلي وعن وحلهم وليلهم الطويل، وسأبحث عن امرأة أقبر أحزاني في صدرها وأنا أحدّثها عن امرأة رأيتها تقتل أمام عيني وأنا أرتجف، سأحدّثها عن ولد صغير حمل مع بضعة رجال ملثّمين جثة تلك المرأة وقد لُفت في حصيرة بالية، وسار والمطر يصفع وجهه حتى وصل إلى حفرة مفتوحة على السماء المعتمة قبل أن يدفنوا فيها تلك المرأة ويهيلوا عليها التراب، وسأبكي وأقول أنني كنت أعرف وأنني لم أستطع حتى الصراخ، بل ظللت أرتجف وأسناني تصطك ولهاثي يتصاعد، وأنني لم أفعل شيئاً غير ذلك في حياتي.

أيْ صديقي ،

سأخبرك سراً آخر في حياتي ، هل تذكر تلك الأيام التي أعقبت خروج المقاتلين الفلسطينيين من بيروت ، هل تذكر أولئك الذين انشقوا على عرفات وقتالهم مع رجاله في دمشق وبيروت وغيرهما من مدن ، هل تذكر تلك الأيام دون غيرها ؟

آنذاك ، يا صديقي حدث ما حدث ، حدث ما كنت أتحايل عليه في الصفحات الماضية وأتجنّب ذكره ، فلقد قتلوا ماري آرثر أمام عيني ، قتلوا حبي المستحيل والطيّب ، قتلوا شهور ضحكي المتواصل ، قالوا إنها جاسوسة ثم قتلوها ، أوثقوا يديّ وأطبقوا على فمي بأيديهم ، ثم دلّوني في البئر المعتمة ، فرأيت الطحالب تنمو والعتمة تزداد لزوجة وبرودة ، وقلت إنني أهوي ، وإنني أصرخ ولا يسمع أحد صوتي ، حتى انتهى بي المطاف في قاع بئر محاطاً بالماء ومرتجفاً وخائفاً .

أيْ صديقي ،

آنذاك ، ناديت عليك بأعلى صوتي . . . صوتي الذي لا يخرج .

صرخت : م ح م و د . . وظللت أصرخ وأرتجف ، غير أنّك لم تسمع صوتي ولا أنا سمعت . وحدها البئر سمعت والطحالب والماء والطين اللزج والقيد في اليدين ، ناديت عليك ، وكنت أحلم أنّك التفت ونظرت إليّ ، وأنّك اندفعت نحوي وارتميت بين ذراعيّ ، وأنّك أخذت تبكي وتحكي ، غير أنّك لم تفعل .

أي صديقي ،

هل تعلم ؟ كتبت هذا لك ومن أجلك ، علّك تقرأه يوماً فتلتفت إليّ بوجهك الطيّب وتحدّثني ، فأنا لا أكاد أصدّق ، وحده صوتك الحقيقة ، وحدك القاتل والمقتول ، وحدك الرواية الأولى ، وما سواك تنويع وثرثرة بلا معنى .

قالت ماري: ضمّني .

فضممتها، قالت : سأتحدّث دون أن تقاطعني ، إذا كنت تحبني فلا تقاطعني، هل تفعل؟ فهززت رأسي موافقاً، قالت ماري: أنت أبله وأنا خائفة .

ثم أخذت ترتجف، حملتها وأنمتها تحت الأغطية الثقيلة غير أنها ظلّت ترتجف، تمدّدت قربها وأنا لا أفهم شيئاً، قالت : أحضر لي الحقيبة، فركضت إلى الصالون وأحضرتها، «أخرجْ العلبة الزهرية وناولني حبّة»، ففعلت، غير أنّها ظلّت ترتجف، وكنت حائراً فأصبحت خائفاً، تركتها وأخذت أركض، طرقت باب الشقة التي تحتنا، وقلت للمرأة الطيبة ما حدث، فجاءت تركض معي، وضعت يدها على جبينها ، ثم أخذت تركض وأنا أركض وراءها ، دخلت بيتها وهي تحمل لحافاً سميكاً، وتعثّرت على الدرجات، ثم قامت وتابعت الركض، ومثلها ركضت، غطيناها بالألحفة .

جاء بعد ذلك زوجها، وما أن رآنا حتى أخذ يركض ونحن نركض وراءه، جاء هو الآخر بلحاف آخر وغطيناها به، غير أنّ ماري ظلّت ترتجف تحت الأغطية السميكة، ثم خرج الرجل وأخذ يركض وظلّت المرأة وركضت أنا. قال لي أنها تحتاج إلى طبيب، وأخذنا نركض حتى وجدنا طبيباً أخذ يركض معنا وعندما وصل شرب كوب الماء كلّه، ثم نظر إليّ وابتسم، قال دون أن يلمسها أنّه انهيار عصبي، يبدو أنّك تتعبها، الزواج المبكّر متعب للزوجين، هل هي المصاريف؟ سأل ونظر إليّ، قلت له إنها ليست زوجتي، فضحك:

ـ بضع ساعات وينتهي الأمر. لا تقلق، إنها متعبة منك أو من شيئ ما .

ثم خرج متمهلاً ، وكذلك المرأة وزوجها، وبقيت أنا أنظر إلى الوجه الجميل مُغمض العينين،

الذي يتفصّد بالعرق، طوال الليل وأنا أنظر إلى الوجه الجميل الذي لا يظهر سواه من تحت الأغطية، ثم إنني مسحت العرق عن جبينها النبيل وقبّلت عينيها وأنا أبكي، قالت أمي: لا تحزن، ونظرت حولي فلم أجد سواي في دمشق، بعيداً عن أهلي، أنا وماري فقط في الشقة الصغيرة، في البلد الذي أصبح يضيق يوماً بعد آخر، ودون أصدقاء وقد أخذوا يبتعدون عني، دون نقود لولا ما تعطينيه ماري، ودون أمل بإتمام دراستي الجامعية.

ثم فتحت النافذة ونظرت إلى السماء وناديت الله وقلت له أن ينظر إليّ وأن ينقذ امرأتي لنهرب من هذا المكان، وقلت له إنني وحيد وفقير دونها، وأنّ قلبي صحراء... جاءت هي وجعلته غابة كثيفة ومكتفية بنفسها، وقلت له أن يُمطر الآن، فأخذ المطر ينش خفيفاً، فاستدرت لأرى عينيها تنظران إليّ.

يا الله، ما أجملهما.

وضحكت ماري، تلك الضحكة الشاحبة المتعبة، وسعلت. طلبت مني أن أقترب منها، وعندما فعلت طلبت مني أني أتمدّد قربها، وقالت: أنت أبله، وضحكت، «هيّا بنا نتشاجر»، قالت، ثم نظرت إليّ بعينين دامعتين.

قالت: هل تتزوجني؟

فهززت رأسي.

فقالت: هل ترى كم أنت أبله، من يتزوّج جاسوسة في هذه الأيام؟

وضحكت:

ـ ألا يقولون عني ذلك؟!

ثم قالت: ضمّني، ففعلت، قالت: بقيت في هذا المكان لأنني أحبك، وأود أن أظل هنا، غير أنّ ذلك أصبح صعباً.

قالت: سأذهب إلى الأردن، ومنها استقل الطائرة عائدة إلى بلادي.

قالت: لي أم وأب أنا الأخرى، ولي أصدقاء وشوارع أحبها. البحث انتهى، فما مبرّر وجودي؟!

قالت، ثم نظرت إليّ: ربما تكون أنت، غير أنني سأعود من أجلك، يقولون أنني جعلتك تتحوّل إلى عميل لعرفات.

ثم ضحكت.

ـ أنتم شعب مجانين، لا أمل فيكم، لم لا تحضّر لي شاياً ساخناً، ثم تحدّثني عن غراميات الفلسطينيين وعاداتهم في السرير. . . عفواً، على الأرض.

قالت وهي تحتسي الشاي:

ـ لا أحد يحبكم، يريدونكم هكذا كما أنتم إلى الأبد، هذا ما لمسته في أكثر من بلد زرتها أثناء كتابة بحثي، أنتم مساكين.

فشعرتُ بالإهانة.

قالت: لا أقصدك. بل أنتم كجموع، كشعب، أنتم مساكين، غداً سأسافر إلى الأردن، قالت، هل تأتي معي، وتكون لديّ الفرصة لأعرف أهلك، ولأزور قبر عائشة.

إذ ذاك، حدث الذي حدث.

قرعٌ على الباب، قرعٌ متواصل. فقفزت وفتحته، كان جواد، وما أن دخل حتى وجدت نفسي قبالة خمسة رجال آخرين. كانوا ملثمين.

قال جواد: هل ما زالت العاهرة تعيش معك؟

فقلت له بغضب أن يخرس، ودفعته، فكاد يقع على الأرض، غير أنّه سرعان ما وقف والشرر يتطاير من عينيه.

قال: كم مرّة قلت لك أن تبتعد عنها، هل ينقصنا جواسيس حتى توظفك معها.

فقلت له إنّه مخطئ وأنّ الأمر كله لا يعنينا، فلا ياسر عرفات ولا أبو موسى يعنيان لي شيئاً، فقال: ربما كان هذا صحيحاً بالنسبة لك، غير أنّهما يعنيان الكثير لست الحسن والجمال.

وأشار إليها، فقامت من سريرها، قالت إنها متعبة وأنها أشرف من أمّه وأبيه، وطلبت منه أن يخرج، غير أنّه صفعها . . .

وقف قبالتها وصفعها.

غضبت واندفعت نحوه، غير أنّهم أمسكوا بي وألقوني أرضاً، بل إنّ أحدهم جلس فوق صدري ووضع يده على فمي.

ثم إنّه صفعها ثانية فوقعت، ونظر إليّ بغضب:

ـ هل تعتقد أنّها هنا لتبحث وتكتب، أنت أبله، إنها جاسوسة أميركية.

قلت له: وماذا لديكم لتتجسّس عليه؟!!.

وقالت هي له : أنت وحدك الجاسوس ، وحذائي أشرف منك .

فالتفت نحوها ، ثم نظر إليهم ، وساد صمت ثقيل بعد ذلك لم يقطعه سوى لهاثنا ، في انتظار أن يتحدّث أحدهم أو يتحرّك ليكسر الصمت .

كنت خائفاً ، وقلت لنفسي أنّه أحمق وقد يفعلها وينهال عليها بالضرب ثانية ، وقلت لنفسي أنّها مريضة ولا تحتمل ، وتمنّيت لو أجد نفسي فجأة حاملاً رشاشاً ، ثم أقتحم الغرفة وأقتلهم جميعاً سواها ، ثم أقفز من النافذة أنا وإيّاها ، ونطير فوق البيوت ونهرب بعيداً .

غير أنّه قطع أحلامي ، وقال أنّ الأوامر صدرت وأنّه سينفذ ، ونظر إليهم فأوقفوها قبالته ، قال لها : سنقتلك لتكوني عبرةً لأسيادك ، وسنبعثك في صندوق ملفوف بالعلم الفلسطيني إلى الكلب ريغان .

كانت تقاوم وتحاول أن تنفلت من بين أيديهم ، قبل أن ينقض ويُطبق بيديه على رقبتها ، قالت لي : فك قيدك وأنقذني ، قالت : أنت بطلي وها أنا أموت ، غير أنّ صوتها لم يخرج ، بل أخذ الدم يخرج من فمي وأنا أحاول الفكاك من الكرسي الذي أوثقوني به ، ووقعت على الأرض قبالتها ، وكانت تنتفض وهو يضغط على رقبتها ، وكانت عيناها تتسعان . . . .

في السابع والعشرين من آذار عام ١٩٨٤ أطلقوا سراحي، وعلمت آنذاك أنّهم نقلوا جثّتها ليلاً إلى لبنان، حيث عُثر عليها بعد ثلاثة أيام، وأن تحقيقات مكثفة جرت شملت الكثيرين في لبنان وسوريا باستثنائي، وما أدهشني أنّ أحداً لم يذكر اسمي في تلك التحقيقات، وأنّ فترة تعارفي إلى ماري جرى شطبها تماماً من ذاكرة كل من خضع لتلك التحقيقات التي لم تتوصل لنتيجة وتركتْ القضية مفتوحة.

كنت يائساً وأتخبّط في الفراغ، وكنت أعرف أنّهم يراقبونني وأنهم لن ينقطعوا عن ذلك في يوم من الأيام. وبقيت بعد ذلك أدور في الشوارع حتى أنهكني التعب والإرهاق، ومع الكؤوس التي أخذت تزداد يوماً بعد آخر، اتخذت قرار العودة إلى أهلي بعد إكمال دراستي، وهو ما كان.

قبل عودتي أصبح محمود هاجساً بالنسبة لي، فما دفعه ودفع المحيطين به إلى الصمت، هو نفسه ما سيدفعني إلى الصمت للأبد، وهكذا حصل التماهي بيننا رغم الفاصل الزمني بين الحدثين اللذين كان محمود في الأول منهما قاتلاً وكنت في الثاني ضحية، غير أنني كنت في كليهما شاهداً مغلوباً على أمره. وبتأمّل ما حدث وجدت أن محمود كان الضحية بامتياز، عائشة من وجهة نظر معينة كانت ضحية معلنة وواضحة تستدر التعاطف تلقائياً، فيما الأمر على كثير من التعقيد بالنسبة لمحمود الذي هو في ظاهر الأمر قاتل مُعلن، لكن ماذا عن تلك المنظومة الراسخة والقوية التي دفعته إلى ارتكاب جريمته؟ ماذا عن نظرات العيون والهمس المتواصل والطعن في الرجولة إذا لم يقتل ابنة عمه وأخته؟ ماذا عن تلك الآليات الخفيّة والقاسية وغير الرحيمة التي جعلت من ذلك الشاب الطيّب والوحيد في هذا الكون قاتلاً؟!

يحتاج الأمر إلى إعادة نظر، كلنا ضحايا، قلت لنفسي وعاهدتها على الكتمان وإلاّ تعرّضت لعقاب لا أعرف حدوده، فهم يراقبونني ليل نهار، منتظرين اللحظة المناسبة لفتح الملف من جديد

للتخلّص من آخر ثغرة فيه قد تشير إليهم، وهكذا أصبحت كتوماً وصامتاً دائماً إلى أن أنهيت دراستي، وبعدها عدت بما يشبه الهرب إلى عمّان، دون أن أخبر أحداً أو آخذ شيئاً من كتبي وملابسي.

عدت دون أن أنظر إلى الوراء، لأفاجأ بالثلج يجتاح الأردن كلها، ولأفاجأ بمحمود في ثاني يوم من أيام عودتي، طيباً كما عهدته دائماً، وشبيهاً بي وقد جمعتنا رغبة آثمة بالنسيان، والرغبة في الصمت والكتمان والتحايل على الماضي رغم ظلّه الثقيل الذي تنوء تحته الجبال لا البشر.

طوال الأيام التي تلت عـودتي، كنت أبحث وأحاول في سعي مَرَضي لاختـراق الصـمت، يحركني في ذلك كله دافع غـامض لحـماية نفسي والتمـاهي مع الماضي لنسيـان الحاضر الذي أعيشه، فلو تحدّث واحد فقط عن مقتل عائشة فذلك يعني أنّ الأمر سيتكرّر معي، كأنني كنت أبحث أيضاً عن الجريمة القديمة لأتغطّى بها وأهرب من خلالها بعيداً عن ماري وعينيهـا وهما تتسعان وتنظران إليّ، غير أنّ أحداً لم يتحدّث في يوم من الأيام عن عائشة كقتيلة أو عن محمود كقاتل، هل كانوا محقين؟ هل كانت الرواية كلها مجرّد طُعم رميت به إلى ماري لإصطيادها؟ هل كانت الرواية وقد صدّقتها بهذه القوة بحيث أصبحت حقيقة غير قابلة للشك بالنسبةلي؟؟ أم أنّ الأمر في البداية والنهاية تواطؤ جماعي على جريمة شارك فيها الجميع ورغبوا في دفنها إلى الأبد في نفس القبر الذي دُفنت فيه ماري؟ إنّ أحداً لن يعرف أبداً، حتى أنا لم أنجح في ذلك، ولم أنجح في المقابل في نسيان ماري التي خُنقت أمام عينيّ، ورأيت عينيها تتسعان وتنظران إليّ وتناديانني بأجمل الصفات، دون أن أرد النداء أو أبعد عن صاحبتهما الأذى.

قال لي محمود يوماً: إنّ بيوتنا هناك. وكان يشير إلى المقبرة، وصدّقته، فلا بيت للإنسان على هذه الأرض إذا فقد قلب من يحب، سوى تلك الحفرة الدافئة التي سننتهي جميعاً فيها، آمنين ومطمئنين، مندفعين نحو النسيان كاملاً، نحو ولادة جديدة نكون فيها مجرّد صفحات بيضاء نعيد كتابة حياتنا عليها من جديد، مع حذف ما نشعر بالأسف من أجله.

قال لي محمود ذلك، وكنّا أنا وهو جالسين أمام باب بيته، هو في انتظار الموت أو عائشة، وأنا في انتظار فرصة عمل تنقذني من سجائري التي لا تنتهي وأيّامي التي تشبه بعضها البعض، أيامي التي تتكرّر على نحو ثابت دون تغيير يُذكر ينتشلني من حُمّى التذكّر الدائم والهـذياني أحياناً للقصة نفسها وللمرأة نفسها، والشعور نفسه بالذنب وقد تضاعف وأصبح ضاغطاً ومهيمناً.

سألته عنها يوماً فابتسم، ثم سار إلى جواري ببطء دون أن يتحدّث، قلت له أن على أحدنا أن يتحدّث، إنّ على أحدنا أن يُنزل الجبل عن كتفيه ليكف عن اللهاث طيلة الوقت، فقال لي : لكن ماذا عنك أنت ؟ لماذا تريد أن تتحدّث ؟ فصمتُّ أنا الآخر طويلاً .

غير أنّه في الليل تحدّث عن بنت صغيرة كانوا يسمونها «حسن صبي» ضيّعها حين نزح إلى الأردن وخان بذلك ثقة عمه وأبيه معاً، حدّثني عن أخته التي لم يحب أحداً سواها، والتي يتمنّى أن تكون حيّة وأن يكون لها أطفال ليحملهم على كتفيه، وأن يتحدّث معهم عن أمهم التي كانت مثل الأولاد وهي صغيرة، تقفز عن جذع التينة ويسيل دمها، غير أنها تنفلت راكضة كي لا يرى أحدهم دموعها .

والتفت إليّ، قائلاً : لكن ماذا عنك أنت .

قلت له أنني رأيته يفعلها، كنت صغيراً، قلت له، عندما رأيته يفعل ذلك، وكان هناك رجال آخرون وكانت عائشة تمسك بثيابه وتتوسله ألا يفعل، قلت له أننا حملنا جثتها في الليل، وأنّه وسّدها التراب بيديه وأنّه مسح دمعاً سال على خدّه آنذاك، فقال لي أن ذلك لم يحدث في يوم من الأيام، وأنّ ذلك لو حدث لكان مرتاحاً الآن، الذي لا يريحني، قال، أنني ضيّعتها، أنني تركتها وحيدة، ليتني متّ قبل ذلك، ثم غطّى وجهه بيديه وتعوّذ من الشيطان، قبل أن ينظر إليّ متسائلاً إن كنت سألعب دوراً آخر من الورق أم لا ، ليغلبني ويغلب كل عائلتي كعادته في لعب الورق .

أيْ صديقي ،

سأخبرك سرّاً ، كنت أحلم وكانت يدها الطيّبة تهزّني فأنقلب على ظهري ولا أستفيق ، وكانت تجلس قرب رأسي واضعة يدها على جبيني فيما أنا أهذي ، متحدّثاً عن سمكة فضية وعن عروس البحر ، وعن رجال ملثمين لا أدري من أين يجيئون ولا أين يذهبون ، وعندما أستيقظ تنظرني بعينيها الطيّبتين ، ثم تنسلّ كالملاك لتعد لي الطعام ولتجلس بعد ذلك قربي لتسرّي عني همي وغمي . . .

أيْ صديقي ،

لم يحدث شيء في يوم من الأيام ، الكون نفسه أعمى . . . ونحن نتخبّط في ليله الطويل بحثاً عن الطريق والسلوى ، وإذ نكبو نحلم بالموت ونناديه بأسمائه السريّة ونبعث إليه الرسائل كي يأتي ، غير أنّه لا يأتي دون المشيئة .

أيْ صديقي ،

هل تذكر أنّ شيئاً حدث تحت سماء الله ، أم أنّك مثلي تنسى . . .

الدوّاج

مفلح العدوان

❖ إشارة ...

في ذاكرة العجائز . . .

حيث مشجب التاريخ ، ومستودع التراث ، يعيش الدوّاج بائعاً متجوّلاً . . .

يحمل البضائع بين القرى حيناً على دابتهِ ، وأحياناً أخرى يحملها (بُقجة) على ظهره دون تعب . . . ومعها ينقل الأخبار والرسائل .

أمّا هنا . . .

فيعود الدوّاج فينيقاً . . .

وتُبعث عنقاء التراب عذراء كما كانت أوّل مرّة . . .

ويلكز القرى بعصاه لتصحو كرّة أخرى . . .

ثُمّ يدوج . . . يدور . . .

ويمسح السناج عن الذاكرة ليُوقظ الفجر . .

فيتملْمل التراب .

❖ في انتظار الدوّاج...

العذارى يَنظُرن من نافذة القلب . . .

يختصرن المسافة، ويحتضن رائحة الشمس..

يَنسُجنَ في خيالهنَ للمستقبل ملابس من ورد، ويُغنّين في قلوبهنّ أهازيج معطّرة بالفرح، ومُنتشية بلون البسمة!

يُحدّقن أكثر من نافذة العين...

فيأتي...

كان عموداً من الغمام يمشي معه، في النهار، أنّى ارتحل مثل تاج يرتفع فوق جبينه حتّى خاصرة السماء...

وكلّما مرّ من قريةٍ، كانت العذارى... كلّ العذارى ينظرن إليه، ويتهامَسْنَ بعد أن تُخضّب حُمرة الخجل خدودهن:

- إنّه أتى... لقد أتى!!

والنساء كذلك لا يسأمْنَ حديثه...

يتمنّين لو كُنّ عذراوات... لكنّه لا ينساهُنّ، ويلفّهنّ بنظره، فيُرَطّبهنّ ظلّ الغمام الماشي معه... حينها ينتشين، ويتهامَسنَ كالعذراوات:

- إنّه أتى.. لقد أتى!!

وفي الليل...

كان عمود من النور يمشي معه، بينما النساء والعذراوات نائمات، فيراه الرجال من بعيد قبساً يتوهّج...

تخفق قلوبهم، وتبدأ شفاههم حركتها غير المنتظمة في بلبلة وتمتمة حتّى تجفّ انتظاراً...

ثمّ يَلتمسون القُرب منه وهم يهذون معاً:

- إنّه أتى... لقد أتى!!

وتبقى عيونهم مصلوبة في انتظار حلوله، حتّى يتعبوا.. فيغفون وهُم يأملون قدومه في أيّة لحظة!!

❖ تداعيات العنود...

- (من قال إنّ القرى ليست وطن الدوّاج؟!)

أطلقتها صرخة احتجاج وغيظ غاضبة!

ثم حلّقت عيونها باتجاه السماء، بينما بريق اللقاء الأوّل يومض في الذاكرة.

كانت السماء رصاصيّة، مُتخمة بقُطعان السُحب، تكاد تتجشأ ما بجوفها من دموع!!

اتكأت على حافة النافذة...

وانثنت نظرتها باتجاه الدروب المتشعّبة نحو كلّ القُرى، فأحسّتها أذرع أخطبوط أسود تُمسك كل من يسير عليها... تخنقه... تحاصره...

وأحسّت بيدين تضغطان على كتفيها، فأجفلت...

ـ (هل أذرع الأخطبوط اعتقلتني؟!)

تساءلت..

وكانت عيناها تراقبان الدروب!

الدفء ألسنةٌ تخرج من خلال اليدين، وتلعق جسدها، فتجري النشوة في أديم كيانها البكر...)

ـ (هل تكون المعجزة؟!)

تمنّت لو أنّ الغائب يؤوب.

ـ (هل يعود الدوّاج؟!)

تنهّدت وهي تتمنّى.

التفتَت...

شاهدت عينين تُغريانها، وتتقرّبان منها...

تمنّت لو أنّه الدوّاج...

وكانت عيناها مشرّبتين بالدموع، وعلى أهْبَةِ البكاء...

لكنّها لم تبكِ!

هكذا عاهدت نفسها:

ـ (لن أبكي إلاّ في حضرة الدوّاج...)

أبعدت كتفيها من تحت يديّ الآخر، فزعة!

سمعت كلماته مواسياً.

ـ (عنود... لا تحزني.. ولعلّه يأتي!)

لم تصدّق ما حدث!

قالت :

- (كيف لا أحزن ؟! إنّه الدوّاج!)

حاولت رسم صورة الغائب في الذاكرة، فأوشكت على البكاء، إلاّ أنّها تذكّرت عهدها لنفسها.. كانت متأكّدة أنّه لن يأتي.

استرجعت صورته حين ودّعها آخر مرّة :

متألقاً ومنتشياً كان . . .

وكان حالماً كذلك . . .

قال : - (لا يملك الفقراء إلاّ أن يحلموا!)

حاولت إبقاءه . . .

- (إذن دعنا نحلم . . .

ما أجمل الحلم بقربك!)

بقي صامتاً . . .

ولم تصمت حينها . . . رَجَتْهُ :

- (بحبنا، بذكرياتنا، بكل ماضينا

أقسمت عليك أن تبقى . . .

دعنا نحلم . . . تورد السماء بحلمنا)

أحسّ بحزنها . . . فتمتم لها ولروحه :

- (أريد أن تُورد القرى لا السماء)

وانكسر حزيناً مثلها . . .

تشبّثت به، فلم يتراجع . . .

عنيداً كان !

وكانت تعرف أنّهم لن يتركوه. قال وهو يبتعد :

- (الفقراء يملكون الحلم، والجوع . . . أما نحن فيجب أن نكمل ما بدأناه . . . يجب أن يُزهر الحلم!)

ثم أغلق الباب خلفه . . . ومضى .

لم يبقَ إلاّ صدى طرق الباب المغلق . . . صدى صوته . . .

آثار أنفاسه . . . ودفء الحلم . . .

ـ (ليتنا استطعنا الحلم وحدنا!)

لم يسمعها حين تمنّت . . .

كانت أذرع الأخطبوط قد ابتلعته وهو يتأبّط (البُقجة) التي كانت ثقيلة . . . وكان أثقل منها الحلم!!

احتضنه صامتاً وجميلاً!! لكن صورته بقيت في الذاكرة . . .

حين كان يتأمّل وجهه على صفحة الماء، تهتزّ صورته مع كلّ نسمة تداعب السطح!!

تتذكّره يبتسم، ويواصل التأمّل . . .

عيونه تتداخل مع فمه. ينكمش وجهه تارة . . . وتارة يتمدّد.

يعبث بيده في الماء فتُلغى ملامح وجهه!!

تبتسم . . .

يلتفت إليها، فيباغتها مستغرقة معه في متابعة تحوّلات وجهه . . . يُقبّلها . . .

تُمرّر أصابعها على شفاهها مستحضرة دفء القُبلة!!

تغمض عينيها . . .

تتنهّد، وتعيد ما قاله حينها :

ـ (أصدق الصُوَر في عينيك . . . أراني هناك)

تشهق بعمق . . .

كانت الدموع أقزاماً توشك أن تتدحرج على خدّيها . . .

تهذي لروحها :

ـ (لو أنه يعود . . .)

تباغتها نظرات الآخر متسلّلة باتجاهها.

تشعر بعينيه تتسلّقان جسدها . . .

يمعن في تعرية الجسد:

ـ (سبحان خالق الأنثى !!

العنود ليست من طين . . . ليست من لحم ودم)

كان يخاطب جسدها وهو ينظر إليها . . .

ويتابع تأمّله :

ـ (من قال إنها من ضلع أعوج؟!

جاءوا إلى آدم وهو نائم . . . حالم . . . مستغرق في انتظاره ؛ كان ينتظر شيئاً ما . . . شخصاً ما . . .

ملعونة هي الوحدة !!

لحظات . . . ثم أخرجوا من جانبه الأيسر أنثى !

من قال أنّ الذي سرقوه من آدم كان ضلعه الأعوج؟!

بل كان قلبه !

فكانت هي قلبه ونصفه . . .

وهذا أنت يا عنود ؛ كتلة من القلب . . . جسدك نورٌ، شهوة . . . وشفاهك نار واحتراق . . .

تَبّاً للدوّاج !

كيف يتركك ويرحل؟!

كيف أحببته ؟!

دائماً هكذا أنتنّ معشر النساء ، ترغبن مَن يُعذّبكُنّ في سادية عنيفة !)

يُمعن التحديق في الشفاه . . .

كُنّ يتحرّكن بإغراء ودفء وشهوة رغم حزنها . . .

تُتمتِم شيئاً . . .

فيَشعر بنقطة سوداء في قلبه تكبر ، وتكبر ، وهو يلعن :

ـ (سُحقاً للدوّاج . . . إنّها تهذي باسمه !)

أحسّ بأنّ صمته طال ، وأنّها تنتظر ما سيقوله . . .

وكان هو يريدها له وحده بلا حزن ولا بكاء !

قال يواسيها :

ـ (في عملنا هذا، كلّنا مُعرَّضون لنفس المصير.)

❖ الحلم ...

كان حلماً أيقظ القُرى جميعها ذات ليل . . .

القرى ساكنة سكون الميّت!

الظلام يلتهمها ، يُرجعها إلى جذرها الأوّل؛ بدائيّة وإن كان الإسمنت يغطّي رؤوس أبراجها ، وكلّ قلاعها . . .

شاهدوه يُمسك زجاجة فانوسه ، ويمسح السناج عنها . . .

ينبثق النور قويّاً ، فيخرج إلى دروب القرى ، والأعين كلّ الأعين تراقبه فرحة ، حذرة ، من ثقوب الأبواب ومن خلف الستائر!

كان الضوء يغمره ، بينما الجميع في ظلام!

سمعوا صوته من خلال الضوء يخترق عَتْمَ لياليهم :

ـ (يا أهل القُرى . . .

إمسحوا السناج عن فوانيسكم).

واستيقظت العنود.

كانت فرحة ، مستبشرة . . .

قالت بنشوة :

ـ (إنّه الدوّاج . . . إنّه الدوّاج !)

ثمّ أصبح الحلم يوقظهم كلّ ليلة . . . والعنود تنتظر.

❖❖❖

❖ الآخر ...

إنّه جبان . . .

كانت تعرفه منذ بدايات الإنتظار . . . وكان يحاول ، دائماً ، أن يعبث بصورة الدوّاج في الأذهان ، ويريد أن يشوّهها!

لكن الدوّاج حلم القرى، وزيت فوانيسها . . . أمّا الآخر فكان يضفي دور البطولة على نفسه بقربه من الدوّاج !

ـ يا دوّاج . . . الآخر قُربه البلاء وبُعده الشفاء!

ـ بل الآخر نصفنا الذي يجب أن نعيده!

ـ يا دوّاج . . . الآخر آخر !

ـ بل الآخر منّا، داؤنا ودواؤنا !

تتذكّر حوار الدوّاج هذا مع مريديه!

حدّقت في الآخر . . .

كم أنتِ ظالمة يا ورقة التوت !

أنتِ مهما بقيت سيلحقك الجفاف، وتضربك النار، ثم تلسعك الشمس حتّى تسقطي فتظهر العورة مفضوحة خلفك !

أسقطي الآن يا ورقة التوت.

إظهر على حقيقتك أيّها الآخر !

تداعت الهواجس في قلب العنود . . . وبقيت مُحدّقة به . . . تتساءل :

ـ أهكذا عند أوّل هزّة تتساقط ؟!

أهكذا ؟!

وتريد اغتصاب كلّ ما ترك رفيقك؟!

الذكريات . . . الصورة الجميلة . . . البطولات . . . شرف الدفاع عن القرى . . . حُبّه للعنود . . . الحلم . . . كلّ تلك الأشياء تريد اغتصابها، وتشويهها عند أوّل غياب له ؟!

شعرت بقرف، ورغبة أكيدة في التقيؤ والاستفراغ . . .

قالت ساخرة وهي تنظر إليه :

ـ (هَهْ . . . أكُلّنا مُعرّضون لنفس المصير ؟!)

انكسرت عيناه باتجاه الأرض . . .

تذكّر نداءها له حين خرج الدوّاج آخر مرّة . . .

وكانت تبكي :

ـ (إتبعه . . . فإمّا أن تُكمل المشوار معه أو ترجعهُ !)

خرج . . .

وعاودت هي التحديق بالسماء من خلال النافذة .

❖ ❖ ❖

❖ حديث العجوز

فجأة . . .

ومثل آخر خفقة للقلب حين يأتي أجَله . . . صمتت !!

كانت يد العجوز تكتم فم العنود .

وكان صوت الكهولة أعمق من جوف بئر يحذّرها :

ـ (إياك أن تنطقي باسمه !)

بينما عيونها فَزِعة . . .

والسؤال يكبر في داخلها :

ـ (الدوّاج . . . لماذا يخشون اسمه ؟!)

يكمل صوت العجوز نصائحه بخوف :

ـ (إصمتي . . . لا تذكريه . . . لا تسألي !)

تتساءل بدهشة :

ـ (ولكن لماذا ؟! إنّه الدوّاج حلمنا الذي ننتظره، وأجمل النجوم في سماء القرى !)

تصرخ العجوز بحنق وخشية :

ـ (أسكتي . . . حتّى لا يسمعك أحد !

نحبه . نعم . . . لكنهم سيطردوننا إذا علموا . . . إذن اصمتي . . . بلا فضائح . . . وإلاّ شتتونا !)

فرحٌ بداخلها يهتف راقصاً :

ـ (الدوّاج . . . الدوّاج !)

وكان موكباً لبعض الجند يجتاز الدروب إلى قلب القُرى !

❖ ❖ ❖

❖ بقايا الحلم ...

خنجر الأرق يجرح العينين . . .

الضجيج والقلق يعبثان بالذاكرة . . .

فجأة يسقط النوم على جفونها مثل يد العجوز حين كتمت ابتهالات لسانها تلك الليلة . . .

لكنّها أحسّت بالصخب . . . وسمعت صوت تهاوي الأصنام وسقوطها . . . رأت البراق يعدو حيناً بهيئةِ حصان، وعنق الدوّاج، وأجنحة تتكاثر كل لحظة أضعافاً تلو أضعاف . . . تتحرّك، فتُخلخل الهواء، وتُنطق السكون . . .

ثم يتحوّل البُراق بسرعة إلى جمل لكن بذات العنق، عنق الدوّاج ، يمضغ الشوك، يُحطّم الأوثان، ويجترّ الصبر من سنامه . . . يصير البُراق، بعدها نسراً . . .

يتألّق صاعداً . . .

يُحلّق فوق كل الرؤوس فتُبحلق به العيون . . . تُحبّه . . . تخشاه . . . وتتمنّى القُرب منه . . لكنّها تصمت .

في النهاية . . .

يُصبح الدوّاج حالة من الصهيل والصبر والتحليق . . .

ينفث نيرانه على الأصنام . . . لقد صار تنيناً . . .

تبدأ الأصنام بالسقوط !

وتستمرّ في سقوطها . . .

يزداد الضجيج إلى أن يغطّي وجه الدوّاج كلّ الحلم . . .

كم كان حلماً جميلاً ! !

تصحو العنود على عذوبة وجهه وهي تهذي باسمه :

ـ (الدوّاج . . . الدوّاج)

تلتفت حولها . . . لا أحد !

قرب النافذة كانت العجوز تقرفص بتجاعيد خوفها ومن خلفها ظلام القرى ! !

❖ ❖ ❖

❖ البدايات والأسئلة ...

همس لروحه حين شاهد الجميع ينظرون إليه :

ـ (ماذا أقول لهم ؟!)

أحسّ بالظمأ . . .

طعم الملح . . . كلّ الملح ، تتشرّبه شفاهه ، وأثلام الجفاف تُشقّقها !

ـ (أبعد كلّ ما حدث ينتظرون الكلام ! أما كفى؟!)

كان يعرف كلّ شيء .

وكان وجوههم ملوّنة بالحزن والخوف والإنتظار. . .

أوّل كلامه كان سؤال :

ـ (ماذا تنتظرون ؟!)

لم تتغيّر ملامح وجوههم !

وكان يعرف كلّ شيء .

تذكّر أحداثاً كثيرة هزّت القُرى ، وهو الناقل أخبارها ، والـمُشعل جزءاً من فتيلها . . .

تذكّر شواهد القبور المنتصبة أعناقها في المقبرة خلفهم . . .

استعرض الأسماء المدفونة ؛ لم يتذكّر ملامح الوجوه ، بل تذكّر الحوادث التي قدّموا أرواحهم فداها . . .

قبرٌ عظيم كان في قلب المقبرة. . .

قبرٌ بلا شاهد ولا إسم !!

تذكّر ما كُتب على لوحة بجواره :

ـ (لهم الرحمة . . . هم الأحياء وحدهم . . . هم أحياء عند ربّهم يُرزقون. . . عليهم سلام !)

لكن اللوحة سُرقت ، وبقي القبر عارياً من أيّ شاهد أو نقش. . . كان قبراً مجهولاً !

تحرّك وجدانه . . .

أحسّ بكلّ فكرة برأسه ترتعش فخراً !

ابتسم . . .

وانتبه إلى أهل القرى أمامه ينظرون إليه بانتظار حديثه . . .

ـ (سأقول لهم !)

هكذا حدّث روحه .

وتجرأت إحدى العذراوات فاقتربت منه . . .

أحسّ بعذوبتها منذ رآها . . . شعر بشفافية الحياة ، ودفء القرى . . . قال :

(للقرى التحيّات الطيّبات) .

تقترب منه أكثر . . .

كانت الأسئلة دمامل تنبت في رأسها الصغير ، والإجابة لا أحد يعطيها إيّاها ، بينما العجوز حلزونة تمشي ببطء . . . تتكلّم ببطء . . . وتخاف الأسئلة !

تخاف الجنود رغم أنّها تحب الدوّاج وتخشاه !

إنّها العجوز لا تملك الإجابة بل تهابها !

دائماً تقول :

ـ (يا عنود . . . إيّاك والأسئلة)

لكنها كانت تكبر !

وكانت تكبر معها أسئلتها العذراء!

لامست طرف ثوبه . . .

ـ (وللقرى الذكريات الشامخات)

أمعن الجميع السمع لحديثه هذا !

والتفت إليها . . .

سمعها تكرّر اسمه :

ـ (الدوّاج . . . الدوّاج)

بدأت عيناه تحرث عينيها . . .

وصوتها احتلّ كلّ المواقع حوله ، غيّبه عن الجميع ، وانبثق إليه مُخترقاً كلّ الحصارات التي كانت تضيق ، تضيق ، دوائر تصغر تصغر حتّى يشعر أنّه يتنفّس من أنبوب سيُغلق في أيّة لحظة دون إرادته !

سمع صوت (بصاطير) الجنود، فنظر إلى الجميع حوله . . . كانوا خائفين !

عاد بذاكرته إلى واقعه قبل سماع صوتها، فكاد يبكي، وتنفّس بعمق خائفاً من كابوس مصادرة الهواء!

تساءل :

ـ (ماذا لو أغلقوا الأنبوب ؟!)

حدّق في عينيها أكثر هارباً من هذا التساؤل المخيف :

ـ (ماذا لو أغلقوا الأنبوب؟!)

شعر بضيق نفسه . . . بضيق الدنيا . . .

وأحسّ كأنّه يسكن في ثقب !

رأى أهل القرى بانتظار بقايا حديثه . . .

تعجّب :

ـ (ألمْ يملّوا سماع الكلمات ؟!

كلّ الدنيا حولهم تتغيّر، وهم ما زالوا يستمعون ! أليس لهم حواس أخرى غير السمع؟!)

تُحدّق به . . .

رأى الأسئلة بعينيها، فتسلّق الحدَقة وتعلّق بالأهداب ثم أخذ يسبح في بحر عينيها . . . كانت عذراء كتراب القرى قبل قرون.

ـ (في عينيها سؤال)

هذا ما استنتجه من نظراتها . . .

ـ (آه . . . لو كلّ أهل القُرى يبدأون بالسؤال مثلها)

كانت الحُمرة تُخضّب وجنتيها . . .

وكانت تريد أن تكلّمه، فتقترب منه . . .

يسمع صوت العجوز زاجراً :

ـ (عنود . . . عنود . . . تعالي . بلا فضائح)

حينها انبسطت القرى أمامه ؛ بيوتاً . . . توابيت . . . مقابر . . . خيولاً جامحة . . . عجائز

خائفة . . . رجالاً . . . عذارى . . . وأسئلة !! وكانت أصوات الأحذية الثقيلة تقترب .

في نهاية حديثه لأهل القرى قال :

ـ (موعدنا الفجر . . . موعدنا الفجر)

وأتاه الصوت متلهفاً مكتوماً من بعيد :

ـ (الدوّاج . . . الدوّاج)

رغم ذلك أحسّه ناعماً ، سلساً ، وكأنّه تنزّل من السماء . .

التفت . . . .

شاهد العجوز تسحب العنود بعنف إلى أحد البيوت . تقاومها ، لكن يبتلعها الباب الضخم هناك . . .

ويصله صوتها :

ـ (الدوّاج . . . الدوّاج)

ينتفض قلبه بقوّة . . .

يخفق مثل عصفور داعب رأسه رذاذ ماء . تنتفض معه القرى . . . تذكّر العطاش والجياع . . . تذكّر الوجوه التي حرثها الحزن فتلوّنت بلون التراب .

كانت (البُقجة) تجثم ثقيلة على كتفه . . . وملأى !!

مزدحمة بالورق ، والرصاص . . . محشوّة بالكتب والخواتم . . . ومكدّسة بها الذكريات . . .

البُقجة بها ميراث القُرى !!

مشى . . فتبعه ثُلّة من الرجال

مرّ من تحت نافذة بيتها . . .

شاهد عينيها تصلّيان باتجاهه !!

ابتسم . . .

حرّك شفاهه باسمها :

ـ (عنود . . . عنود)

لم يسمعه أحد !!

وكانوا يمشون بجواره .

صوت الأحذية يقترب !!

قال أحد الذين معه :

ـ (فلنسرع قبل أن يقتربوا)

البُقجة ثقيلة !!

لم تفارقه منذ سنين حتّى أصبحت جزءاً من جسده يُدوّج بها القُرى . . . يوزّع الخواتم ، الكتب، الرصاص ، الأخبار . . . ويعيد شرح التاريخ للأطفال :

ـ (عيسى صُلب ، ولم يمت برصاصة في عُرس !!

محمد لم يهاجر من أجل بناء قصر له في المدينة ، ولم يُودع أمواله في خيبر خوفاً من خيانة الأنصار !!

وجعفر لم تُبتر يداه الإثنتان لأنّه سارق !! ولم تكن مريم بغياً ، ولا كانت عائشة صاحبة الإفك !!

وبنيامين لم يسرق صواع العدل !! وما كان يوسف مراهقاً في بيت العزيز ، ولا زليخة بائعة هوى في حانة الكتب القديمة !!

أمّا القرى فمن قال أنّ تاريخها ونهضتها بدأا برصاصة أطلقها فارس من منفاه البعيد ؟ !)

كان التاريخ مزوّراً قبل أن يأتي ، وحين حاول إعادة كتابته كما كان في البدء ، حاصروه . . . ولم يتركوه !!

الأحذية الثقيلة دائماً تتعقّبه .

هكذا بدأت الرحلة حتّى الفجر . . .

يبتعد وهو يلتفت إليها ، ويهذي :

ـ (خط مستقيم هي رحلتك . . .

إلى أين تتجّه ؟ لا تبتسم . . .

ماذا تعني الإبتسامة لك أيها الدوّاج ؟ !

إنّها علامة مشبوهة تُرسم فوق الشفاه . . .

لا تثق بأحد . . . لا تثق بأحد . . .)

الصراع سيوفٌ تتبارز في داخله ، بينما العنود تبقى أوّل خفقة للقلب . . .

ـ (لكنّها العنود . . . العنود !!

كيف لا أثق بها ؟!)

كان يتحدّى روحه وهواجسه بذكر اسمها . . . غير أن تساؤلاته لا تتوقف :

ـ (ماذا تعني الوجوه حولك ؟!

إنّها مشاهد هزليّة لمسرحية مأساوية .

أنت وحدك تعرف ما تريد . . . وحدك . . .

ووحدك من تكتب نصّ حياتك لتنتهي بالفجر . . .

لا تثق بأحد ، إذ لم تعُد وظيفة القلم الكتابة ، ولم تعد العيون مرايا القلوب . . .

ألا تسمع صوت الأحذية الثقيلة خلفك ؟!

إنّه قلمٌ هو الذي وشى بك للعساكر !!

وإنّها عين تلك التي تعقّبتك !!)

يضغط بكلتا يديه على رأسه وهو يهذي :

ـ (لكنّها العنود . . . عذراء القرى ، وعروس التراب!!)

تتشكّل الهواجس ألسنة ثرثارة تحيط به ، ولا تصمت . . . أنى اتجه يسمع لغوها :

ـ (إحذر . . .

لا تثق بالعيون . . . أصبحت مجرّد كرات في المحاجر دون رؤيا ولا معنى !

والأيدي لا تأمنها إذ لا حنان ولا إحساس بها ، إنّما هي كمّاشة خلقت لاعتقالك أنت !!

والكلام تجاهله فكلّه أصبح تهريجاً وحقداً حيث اللسان شعيرة تتحرّك دون هدف!!

وحدك أنت أيّها الدوّاج في الساحة!!

وحدك أنت فلا تثق بأحد !!)

بقي يردّد وحده :

ـ (لكنها العنود . . . رائحة التراب البكر !!)

الأحذية الثقيلة تقترب أكثر . . . تسحبه من هواجسه هارباً منها !!

العنود بجوار النافذة تبتسم . . .

يقترب الظل ، مارداً ، منها فتظهر العجوز فجأة لتسحبها بعيداً عن النافذة ، وتغلق الستائر حين تبتلعه الطرق مبتعداً عن الأحذية الثقيلة!!

◆ **صورة....**

الأيادي السُمر تمسح الضباب عن وجه السماء، فتبزع الشمس ناصعة، وتسير الصفوف بهداها . . .

تتراص القلوب، كلٌّ على قلب جاره . .

والأطفال!!

كل الأطفال لهم أجنحة يطيرون بها فيُزيّنون الفضاء وشفاههم كما لم تُشاهَد من قبل . . . إنّها تبتسم !!

أمّا جباه الكبار فكانت الزهور تنمو في أخاديد سنينها وتشي بفرحتهم فاضحة نشوتهم . . .

والنساء . . . كُنّ يزغردن ويُغنين للحلم الذي ينتظرنه . . . بينما في الجانب الآخر كان ذوو الأحذية الثقيلة تتقلّص وجوههم . . . تتقزّم حتّى تصبح أصغر من بصقة!!

تنهّد . . .

وتمنّى لو ريشة القدر ترسم هذه الصورة حقيقة للقرى . . .

نظر حوله . . .

شاهد ثُلّة من أهل القُرى.

التفت إلى القرى . . .

رأى الظلام كثيفاً فيها !!

أنصت . . .

سمع الأحذية الثقيلة تتحرّك!!

وكانت القلّة حوله ينتظرون أوامره.

قال :

ـ (علينا الوصول إلى كلّ القرى).

أشارَ إلى (البُقجة) . . .

كانت ثقيلة وملتهبة مثل كل مرّة :

ـ (يجب توزيع كل ما فيها قبل الفجر).

أصدر توجيهاته بحزم . . .

وانكسرت عيناه مرّة أخرى باتجاه القُرى .

❖❖❖

❖ العنود مرّة أخرى...

هكذا دائماً فرح الفقراء :

ـ (بطئ . . . صعب . . . قلق حين يأتي .

سريع . . . هارب . . . مذعور حين يزول .)

يسأل روحه :

ـ (العنود . . . إيه منها . . . أين مضت ؟!)

يخفق قلبه حزيناً ، ضجراً :

ـ (الفجر بعيد . . . والعنود صارت أبعد !!)

يحلم بها . . .

وكانت القُرى كالعنود تُؤرّقه ، ويُحبّها !!

يختصر المسافة بينه وبينها ، حتّى إذا غفت العجوز اختلس النظر إلى بيتها . . .

يشاهدها وقد وضعت يدها على خدّها ، متكئة على حافة النافذة . . . تنتظر !!

يتسلّل إليها . . .

يصمت في بداية اللقاء . . .

يبتسم بحزن وهو يتذكّر ذلك . . . ويتذكّر أيضاً . . . .

في الصمت ـ هكذا كانت العنود تقول له ـ في الصمت قمّة الحب ، أو قاع الاحتقار !!

وكان يقول لها : (أحبّك) .

فتُردّ بمثل ما قال . . .

خائفة ومرتعشة دائماً . . .

وكان اسمه يخرج دافئاً من فمها :

ـ (الدوّاج . . . الدوّاج) .

فيشعر بالنشوة ، وينسى الظلام ، والخوف ، وصوت الأحذية الثقيلة ، والكابوس .

يمسك يدها، فيحسّ دفء القرى العذريّ بها . . .

تنتشي روحه، وتُحلّق راقصة . . .

يهمس بأذنها :

ـ (عنود . . . أموت، أحبك)

تصمت . . .

وتعانقه عيناها، فتخرج منهما ملائكة دافئة ، وعصافير ألفة، وآلهة حبّ. . .

كم كانت جميلة عيونها !!

ـ (عنود . . . أنا دائماً لك).

تغمض عينيها على صوت حبّه، وكأنّها تتمنّى أو تصلّي . . .

تقترب منه خائفة حزينة !!

لم تكن تتكلّم كثيراً، وكانت منكسرة كئيبة !!

قالت : (وإذا أذن الفجر، فمن سيبقى لي ؟!

دوّاج . . . إنّي أخاف عليك !!)

أحسّ بضجيج الأحذية الثقيلة . . .

وشعر بحركة القرى، وثقل (البُقجة). . .

ـ (أنتِ والقرى بقلبي دائماً)

ـ ((والبُقجة) !! هل ستبقى معك ؟!)

تشبّثت به خوف أن تفقده. . . وتتابع :

ـ (الخواتم . . . ومشي الليل، والرصاص ، وحديثك عن تصحيح تاريخ القرى، والرسائل، وكلاب الأثر التي تتعقّبك . . . كيف ستنجو منها ؟!آه، كم أخشى عليك . . . أخاف ألاّ تعود!!)

تستيقظ العجوز. . .

يلاحظ حركتها فيبتعد عن النافذة، ويسمع صراخها باحثاً :

ـ(عنود . . . أين أنتِ؟)

يودّعها قائلاً :

ـ (بعد الفجر سنلتقي)

تغلق النافذة، فيُبصر ظلام القُرى . . .

يحمل (البُقجة) فيُحسّها ثقيلة ليس مثل كلّ مرّة . . .

ـ (لا خيار لي . . . الآن !!

يجب أن أنجح في المهمّة . . . الآن، لا بديل !! إنّه الخلاص . . . إنّه الخلاص!!)

يبتعد عن النافذة ابتعاد المودّع، مُحَدّثاً آثار أنفاس العنود وروائح القرى، والسماء. . .

كانت الفوانيس في البيوت تطفأ واحداً واحداً!!

والليل خطواته سلحفاة لا تمشي . . .

بينما الدوّي يحطّم رأسه مذكّراً:

ـ (الموعد الفجر . . . الموعد الفجر !!)

❖❖❖

❖ الإجابات ... الحصار !!

القمر بصقه في كبد السماء . . .

تأمّله لحظات، ثم نظر إلى الدروب أمامه . . .

أحسّ أنّه تأخّر عن بقية القرى!!

تلمّس (البُقجة)؛ لقد بقي بها صُرر كثيرة ويجب توزيعها قبل الفجر.

التفت حوله . .

كان هناك بعض أهل القُرى، ولم تكن هناك عيون تراقبه . . .

شعر بالأمان والتفاؤل، فقد زاد عددهم وزال خوفهم !!

دائماً هو مستبشر حتّى ولو بالقليل . . .

سيزيدون . . . حتماً سيزيدون، كلّما زاد جوعهم . . .

الجوع سيُوحّدهم . . .

هكذا دائماً تكون البداية؛ برأس دبوس يبدأ النحت بالصخر. . .

قطرة المطر الأولى هي بداية الغيث ثم ينهمر . . . ينهمر بعدها عنيفاً، قويّاً، تصاحبه الرعود.

ومن شرارة صغيرة تبدأ النيران . . . تمتدّ، وتنتشر فتحرق كلّ المعالم، وأقنعة الكرتون، واللافتات، (والبصاطير)، ولا يبقى إلاّ وجه التراب . . .

رأس مال الفقراء !!

التراب والجوع . .

الجوع ثروة الفقراء !!

خاف من تفاؤله هذا . . .

تمنّى لو أنّ العنود معه . . . .

خفق لذكرها قلبه، فأحسّ بالطبول والغناء في الجهة اليسرى من صدره . . .

أغمض على صورتها عينيه . . .

كانت ناعمة ورقيقة . . . .

يداها تشدّان على يديه . . . وكان منتشياً !!

ـ (آه لو تبقى بجانبي).

كثيراً ما تمنّى ذلك . . .

وصوتها عذب . . . حالم يأتيه :

ـ (الدوّاج . . . الدوّاج)

يطرب لذكر اسمه على لسانها . . .

لم تَدَعه يُحلّق بنشوته يومها . . .

كم تنكأ الأسئلة الجراح !!

والعنود لا تسأم الأسئلة . . . . تضع إصبعها داخل الجرح، توقظه، تفتح أخدوداً جدرانه الدماء والوجع والملاحقة !!

لو لم تسألي يا عنود :

ـ (دوّاج . . ماذا حدث لأصابعك؟!)

يدها تتحرّك على يده ناعمة، بطيئة، حتّى تتجاوز الأصابع وتصل نهايتها فلا تجد شيئاً . . .

ـ (عنود . . . دعينا من الأسئلة)

في عينيها حزن قديم . . . بدائي .

وكان عواء السؤال يسمعه عالياً من داخلها :

ـ (مَن صادر رؤوس أصابعك؟!

مَن قلّم بوحشيّة أظافرك؟!)

تصمت . . .

هو يدري أنّها ستكرّر المحاولة لتعرف . . .

ـ (إنّكِ لن تطيقي معي صبراً!!)

حين تسلّلت إليه خفية عن العجوز قال لها هذا . . .

يتذكّر جيداً ذلك اليوم وهو يحاول كبح جماح عواطفه نحوها، وكان يريدها أن تفهمه، وتعذره في كلّ ما يفعل . . .

يومها قالت :

ـ (إنّي لن أُرهقك بالسؤال).

ها هي تنكث الوعد . . .

ـ (لكنّها العنود . . . العنود)

قلبه دائماً محاميها . . .

قلبه ساعة تنبّهه أنّها العنود، ما تبقى من عُذريّة القرى!!

غير أنّ الهواجس لا تهدأ :

ـ (ماذا تعني العنود ؟! . . .

أمامك مهمّة، والطريق طويل، وشاق، وصعب . . .

كلّ الوجوه أقنعة حولك . . .

لا . . . لا تثق بأحد . . .

وإلاّ فمن سينقذ القرى ؟!

من سيُنجز المهمّة ؟!

من سيوقظ الفجر إن أنت ضعفت ؟!

كن قوياً، وازرع الرصاص لتحرّر القُرى . . .)

الأسئلة، وعلامات الاستفهام تُرهقه !!

الهواجس تلوك قلبه . . . صراع . . . صراع . . .

والعنود عنيدة لا تصمت :

ـ (الدوّاج لا يخشى الأسئلة . . . . أما هكذا علّمتني؟ ؟!)

تحدّق به، وترجوه . . .

تَعجَب من خوفه، وتردّده الآن . . .

وتنمو شجرة الأسئلة أكثر :

ـ (لماذا تلحّون علينا بأن نسأل ونتحرّك؟ !

وحين ننضج ويكبر جنين الأسئلة تضعون الحواجز وتبنون السدود أمام علامات الاستفهام ؟ !

أَم تريدون أن يموت الطفل وهو لا يعرف كيف خُلق ؟ !

لستَ مثل العجوز أيّها الدوّاج، تحاصرني كلّما سألت بطواطم العيب والعار وخيبات الحرام والخوف . . .

مِمَّ تخجل ؟ !

في البدء كان الطين !!

وفي البدء تشكّل الطين ذكراً. ثُمّ نُفخت فيه الروح فكان به العقل والقلب. . . وكان آدم !!!

ومن القلب خُلقت حواء ناعمة رقيقة. . . ورفيقة.

في البدء كانا اثنين . . .

آدم وحواء . . . ثم حرّرا نفسيهما والأرض . . .

والآن أنا وأنت . . . إثنان كذلك !!

العنود والدوّاج . . . نحرّر أنفسنا من العيب والعار والحرام . . . ونحرّر القرى من الخوف والاستعباد . . .

هكذا كما في البدء . . .

إذن لماذا نخاف الأسئلة ؟ لماذا ؟ !)

لم تصمت . . .

وكانت قريبة منه حدّ الروح، تسكن قلبه، وتُشغِل عقله. . . فلم يستطع صمتاً :

ـ (الأحذية الثقيلة كثيرة !! لقد حاصروني . . .)

وكانت كتمت أنفاسها لتسمع كلّ ما يقول . . .

ـ (لم أستطع الهرب . . .)

أخذ يتمعّن في نهايات أصابعه كأنه يراها أوّل مرّة . . .

ـ (. . . (والبُقجة) كانت على ظهري ملأى ، وثقيلة).

شعر بغصّة في قلبه . . . لكنّه لم يصمت :

ـ (لقد كانوا كثيرين)

نظر إلى عينيها تُتابعانه بفضول وشوق تحثّانه على الحديث :

ـ (لا مَفرّ . . .

ولا حتّى منفذ صغير ينقذني منهم . . .

كنت قطّة محاصره بين أحذيتهم . . .

أجلسوني . . .

ثُمّ فتحوا (البُقجة) أمامي . . .

وبقيت يومها صامتاً أمام أسئلتهم . . .

كان كبيرهم الذي علّمهم الضرب هو الذي يستجوبني :

ـ (الدوّاج !!

أخيراً استطعنا الإمساك بك !!

هذا هو أنت إذن ؟!)

ـ . . . .

ـ (تريد أن تقنعنا أنّك تبيع الخواتم، والأساور، والملابس النسائية والعطور . . . وألعاب الأطفال؟!!)

إيه يا عنود !!

لو لم تنكأي الجراح !!

تدرين الامي . . . لا !! لم يكن أحد ليستطيع احتمالها . . .

كان يطفيء سيجارته على ظهري ، فتتراقص عصافير زرق وحمر أمام عينيّ . . .

أعضّ بقوّة على أسنان فيصلني صوته مخترقاً رائحة شواء جلدي المحترق :

ـ (هل أقول لك ما في (البُقجة!)

يضحك . . . يضحك . . . يضحك !!

ما زال دويّ ضحكته يعبث بذاكرتي . . والسيجارة يعيد إشعالها وإطفاءها في موضع آخر من ظهري . . .

ـ (كيف لهذا الكمّ الهائل من الضحك أن يخرج من شفاهه ؟!)

كنت أسأل بهذا روحي من خلال الألم :

ـ (أين قلبه ؟!

كيف يمشي مع باقي الناس، ويعاشرهم ؟!

هل له أصدقاء يحسّون بالألفة معه ؟! كيف ؟!

كيف، وهو يملك قلباً يضحك فيما سيجارته تطفأ بجلد إنسان مثله ؟!)

أما زلت تصرّين على السؤال يا عنود ؟!

رأسك الجميل هذا لِمَ ترهقينه برعب تعذيبي، وصوت ضحكته، ودخان سيجارة كبير الجلادين، ورائحة جلدي المحترق ؟!

ولا زلت تعبثين بنهايات أصابعي، وتنصتين !!

يومها . . .

أذكر جيداً ذلك اليوم :

التحقيق بدأ معي تهديداً وأسئلة :

ـ (من هم الذين معك ؟)

لم أجبه . . .

لكن نبرة صوته ارتفعت :

ـ (لن تقاوم طويلاً . . . في النهاية سترضخ)

وكانت الآلة حادة حين لامست أطراف أصابعي . . .

وكانت باردة وهي تنهش بدايات الأظافر !!

يصارعها اللحم، لكنّه لا يصمد أمام تلك المفرمة . . .

تبدأ بمضغة . .

تأكله فيبصق باتجاهها دماً . . .

أصرخ ، فأسمع ضحكته . . .

يرتفع صوته :

ـ (ستعترف . . . ستعترف)

يسقط الإصبع الأول دامية أطرافه . . .

ـ (لن تصمد طويلاً . . .)

الإصبع الثاني يرتعش حين تلامسه الآلة حادة ، باردة ، وجائعة . . . ثم ينفر الدم منه . . .

الثالث . . . الرابع . . . الخامس . . .

حتى لم تبق أيّ نهاية لشجرة يدي . . .

ثم يدي الأخرى كذلك . . .

قلّموا كلّ نهاياتها !!

أسمع ضحكته !!

وتأخذني الغيبوبة بعيداً من شدّة الألم . . .

أصحو . . .

تتضح معالم وجهه أمامي ؛ فزّاعة تفتح فمها كهفاً مظلماً . . .

أسمع ضحكته . . . يقترب وجهه مني . . .

كان قميئاً ، بشعاً . . . وكريهاً !!

يغيّر نبرة صوته محاولاً أن يكون لطيفاً ، أليفاً :

ـ (لن تستغرقك الكلمات طويلاً . . .

فقط بضع دقائق ثمّ تتخلّص من هذا العذاب . . . ونحن لا نريد إيذاءك)

كان وجهه قريباً جداً . . .

ورائحته كريهة ، نتنة . . .

وكان على مرمى بصقة مني . . . فبصقت . . .

ثم أخذتني الغيبوبة مرّة أخرى . . .

(هل ما زالت الإجابة غامضة عليك يا عنود ؟!)

ازدادت تشبّثاً بيديّ . . .

وأحسست بالنشوة مرّة أخرى . . .

كم كانت قريبة وجميلة !!

وكم كانت حزينة وخائفة !!

همست بأذني :

ـ (لن أكرّر السؤال مرّة أخرى . . . وسأبقى معك)

تمنّى لو يزول الظلام . . .

لو ترجع القرى عذراء كما كانت قبل أن تفضّ الأحذية الثقيلة ، والجوع ، والخوف بكارتها !!

تمنّى لو يأتي الفجر سريعاً . . . وكان القمر مصلوباً في جوف السماء . . .

ـ (بقيت قرى أخرى نوزّع الصُرر عليها . . .)

كانوا حوله . . .

وكانوا ينتظرون كلماته منذ زمن . . .

واتجه كل واحد إلى قرية . . .

أما هو فغاب سريعاً في قلب القرى !!

* وأنجز وعده!!

ـ (كيف اعتقلوه ؟!

كيف استطاعوا اكتشاف مكانه ؟!)

كانت تبكي حين فاجأوها بالخبر . . .

تسأل غير مُصدّقة ، ومُكذّبة إياهم . . . فأخذوا يؤكّدون النبأ :

ـ (لكنّه نجح في المهمّة)

ـ (وقد تحقّق موعد الفجر)

ـ ولقد أنجز وعده مع الفجر)

لم تستطع كتم حزنها .

كان حزناً بدائياً ، عتيقاً . . قديماً . . .

تذكّرته حين قال :

ـ (إنّ شرّ البلية الحزن . . .)

قال كذلك :

ـ (إنّ الحزن عجز أمام الحياة . . .

لكنّنا في القرى نحن والحزن توأمان . . .

ربما نفرح لحظات . . .

أقلّ بكثير من مسافة الدمعة بين الجفن والخد . . .

أقلّ بكثير من لحظة مصافحة بين غريبين التقيا في سَفَر . . .

نفرح لحظات !!

ثم يسحب الحزن فجأة بساط الفرح من تحت أقدامنا حيث سَهَونا . . .

ونهوي في جرف الحزن والأسى . . .

هذا قدرنا . . .

نحن والحزن شقيقان . . . !!)

لم تكن تصدّق ما يقولون .

تمنّت لو أنّهم يكذبون هذه المرّة . . . فقط هذه المرّة!!

تفكّر ، ثمّ تكلّمهم بصوت متهدّج :

ـ (لقد كان حذراً دائماً في كلّ تحركاته بعد تلك المرّة . . .

كان يعلم أنّهم يتعقبونه ، ويتبعونه . . .

كان يتوقع أن يخرجوا له من كأس الماء الذي يشربه ، أو في ذرّة غبار طائشة . . .

وكان يقول لي : (في أي لحظة قد يداهمونني ، وقد يكونون الآن في المحبرة ، أو بين سطور أوراقي . . . سيأتون ؛ ربما من ، شقوق الجدران ، أو فتحات المزاريب ، أو أفواه الأحذية . . . !!

لكنّه كان حذراً دائماً . . .

أرجوكم . . . قولوا إنّكم تكذبون عليّ ، وإنّ هذا الخبر محض افتراء . . . قولوا ذلك ولن

أغضب . . . أقسم لن أغضب !!)

كانوا فخورين ، وفرحين . . .

ولم يصمتوا . . .

قالوا :

ـ (حين تسلّق الظلام ، لم نستطع منعه . .

وكانت الأحذية الثقيلة تقترب !!

لكنّه أبى إلاّ أن يُنزل الجميع عن صليبهم . .

هرّبهم جميعاً . . .

وانتشروا في القرى ، حتّى هَرّب آخر المصلوبين مع أوّل شعاع للفجر . . . وكانت الأحذية الثقيلة تحاصره . . .

والفجر لصٌّ يتسلّل من إبط الأفق بطيئاً ، ناصعاً ، مضيئاً . . .

ثمّ أعطينا بقيّة الصُرر للمصلوبين ليبدأوا معنا .

كان فرحاً ، ومُحلّقاً كما لم يكن أبداً من قبل . . . !!)

كانوا فخورين ، وفرحين . . . .

ولم يصمتوا . . .

وكانت العنود تبكي .

ـ(العنود ، والقرى . . . إحرصوا عليهما حرصكم على الحياة)

تلك كانت آخر وصاياه قبل أن يأخذوه .

بكت كثيراً حين سمعت وصيّته منهم .

التفتت . . .

وارتعش جسدها حين شاهدت الآخر أمامها . . .

أرادت أن تبصق ، وتمتمت بداخلها :

ـ (هُو ذا شبيه يهوذا . . . لقد فعلها)

شعرت بالقرف والاشمئزاز .

تذكّرت كذلك العجوز . . .

منذ أن تسلّلت من النافذة للحاق بالدوّاج ووجهها المومياء تجاعيده تنتصب في مُخيّلتها كابوساً يحاول خنقها . . .

أغلقت النافذة خلفها على الظلام والعجوز والجدران . . .

وكان الدوّاج بانتظارها . . .

أول حديثه قال لها :

ـ (أنت والقرى مكانكما هنا)

وضرب بيده اليمنى على الجهة اليسرى من صدره . . .

كان يومها سعيداً ، حالماً . . . وعذباً كذلك .

قالت له :

ـ (ما زلت مُصَمّماً على موعد الفجر؟)

عانقت عيناه عينيها . . .

رأت الجفاف ، والإصرار فيهما . . .

رأت الصحراء والقلق ، والوجع ، رأت الجوع والفقر ، والبؤس . . .

رأت الإنسان وكفى . . .

ورأت القرى وصورتها كذلك فيهما . . .

اقترب الآخر منها !!

فأحسّت بالغثيان والرغبة في التقيؤ .

همست مرّة أخرى :

ـ (تبّاً لشبيه يهوذا . . .

لقد فعلها !!

ليس أحدٌ غيره الواشي !!)

جمعت كل ما بجوفها . . .

ولم تستطع إلاّ أن تبصق على الآخر . . .

❖ الكابوس ...

قطب الرحى يعجنك في أيّ اتجاه تسير . . . وأنّى تنظر !!

أنت لا يعجبك شيء . . .

ولا تستهويك الكلمات . . .

والألفاظ لا معنى لها الآن . . .

أصبحت هلامية ، أميبية وكلّها أقدام كاذبة وأفواه مبتذلة . . ترى . . هل الأساس هو الحزن أم الفرح ؟! والرحى دويٌّ عظيم أنت ذرّة تراب فيه . . .

أيّهما الأصل ؟!

هل اللون الأسود أم الأبيض ؟!!

لا تقل اللون الرمادي ، فعليك أن تكون واضحاً الآن . .

الآن نهايتك . . .

ما من مُتّسع أمامك لتراوغ أو تفاوض لتكون بلا لون ولا طعم ولا رائحة . . .

الآن قُلْ كلمتك الفصل فلا غد آت ولا نصر آت ، ولن يبقى منك إلاّ لونك ذو البيان والثبات . . .

تلهث على قطب الرحى . .

تصفعك الذرّات الأخرى . . . تقاوم !!

تسأل دائماً :

ـ (أين الحياة ؟!

هل هي المقبرة أم الملهى ؟!)

يصفعك القطب الآخر . . .

بينما عش الدبّور في جمجمتك لا يهدأ :

ـ (الحياة أو الموت ؟!)

تقضم الرحى رجليك . . .

أنت لا تريد جواباً وسطاً ، ولا لوناً رمادياً . . .

تفكّر في العنود والقرى . . .

تبكي حتّى لا تفقدهما . . .

تلهث خلفك الأحذية الثقيلة . . . تحاصرك . . . تصبح أخطبوطاً يلتفّ حولك . . . مشنقة تعانقك . . . أفعى تعصرك !! تقاوم . . .

الرحى دويّ لا يهدأ . . .

تدور عنيفة ، قوية . . وتصلك الأصوات متداخلة ، محذّرة :

ـ (من هم الذين معك ؟)

يرتفع دويّ الرحى ، ويزداد معها الصوت :

ـ(ستعترف . . . ستعترف)

تدور . . .

وأنت تلهث . . .

يضحكون . . .

يُطفئون سجائرهم على ظهرك . . .

زجاجة كسورة الحواف يشيرون بها إليك . . . يجلسونك عليها فتملأ دماؤك حوافها المكسورة . . .

تدور الرحى . . وتبتلع نصفك الأسفل فترى الآلة الحادة تقضم نهايات أصابعك ، وتقلّم اللحم عن أظافرك . . .

تصرخ . . .

تبتلع الرحى صدرك ، يمينه ويساره . . .

تسمع قرقعة عظامك ، أنينها ، فتتبعثر أمامك الصور والذكرى .

تصرخ :

ـ (يا عنود . . .

لُمّي أشلائي فقد تبعثرت . . .

أين تبعثرت ؟!!

أيتها القرى . . . خذلوني ، فلا ترحلي . . .

أشعلوا الفوانيس . . . أشعلوا الفوانيس . . .

يا عنود . . . أينَكِ؟!.)

لا يُسمع صوتك من دويّ الرحى . . .

يضيق نَفَسك، فيُخيفك الهاجس :

ـ (ماذا لو أغلقوا أنبوب الهواء؟!)

الرحى يزداد تسارعها . . .

يزداد دويّها . . .

يضحكون !!

تسمع ثرثرتهم :

ـ (ها . . . تريد أن تقنعنا بأنّك بائع ألعاب الأطفال وملابس النساء؟! وأنّك تبعث رسائل الغرام والكحل والبخور من قرية إلى أخرى!!)

يطفئون السجائر على ظهرك فترتفع رائحة شواء جلدك المحترق . . .

تدور الرحى . . .

ولا تستطيع مقاومتها، ولا معاكستها . . .

تلهث . . .

لكن . . . لا مغيث !!

تصرخ . . .

لكن . . . لا مهرب !!

تحاول . . .

عبثاً بلا فائدة، ولا مفر !!

تصل الرحى إلى رأسك، وتقضمك . . .

الدويّ هو آخر ما تسمع . . .

تصرخ عالياً، وتنتفض جالساً . . . لكنك تحسّ بعينيها تراقبانك . . . تسمع صوتها قلقاً :

ـ (أهو ذات الكابوس المزعج؟!)

تشير برأسك أن نعم . . . هو الكابوس !!

تبعد نظرك عنها مدارياً حزن النهايات ،

ونبض الوداع . . .

تحسّ بأنفاسها دافئة ، وقريبة حدّ الروح . . .

تهمس في أذنه :

ـ (دوّاج . . . لا تخف !!

لا وعد بلا تضحية . . . إنّه الفجر !!)

❖ الفجر ...

يحضن وجهه بكفيّه . . .

كان صوتها يأتيه متحدّياً رعشة الرحيل والوداع . . . ومتجاوزاً العرق الذي يتصبّب منه !!!

تمسح العنود حبّات الفزع عن جبينه ، وكانت مستلقية بجواره . . .

تضغط بكامل جسدها على جسده . . .

تداعب أطفال خلاياه المتحفّزة للإنطلاق ، وتنشر دفء سهلها دالية على صحراء كيانه . . .

تقطّر رذاذ سؤالها على ورقة أذنه :

ـ (دوّاج . . . هل ما زلت معي ؟!)

تنتشي مسامات روحه ، وتضاء بقع مظلمة كثيرة حين يسمع صوتها رغم بقايا الدوار ، وتوالي الدويّ الذي ترعى خرافه في أذنيه . . .

يورق في عينيه الأمل . . . ويزهر الحنين والحب مجدّداً لها . . . يجيبها بعتاب وعشق :

ـ (ألا تعلمين ؟!

أنا دائماً معك ؟!

ومتى كنت غير ذلك ؟!)

ينظر برفق من خلال النافذة . . . وتنظر معه . . .

كان الفجر يتسلّل بهدوء . . .

ابتسم . . .

فقابلته بشفافية ابتسامتها وسط حقل قلقها عليه وحبّها له وللقرى . . .

ربّت على يدها . . . واستعدّ للخروج . . .

أعطته (البُقجة) . . .

وهمست له فخورة رغم خوفها :

ـ (ها قد أذن الفجر . . .

والموعد ينتظر . . . .)

حضنها مودّعاً . . .

قبّلها . . . وقال :

ـ (تذكّري . . .

لا وعد بلا تضحية)

وابتعد . . .

تَردّد صدى كلماته في أذيال رحيله :

ـ (تذكري . . .

لا وعد بلا تضحية)

لم تبكِ العنود . . .

وتابعت خطواته حتى ابتلعته دروب القرى . . .

ثم أخذت تراقب الفجر !!

المصادر والمراجع

المصادر والنصوص

(1) إلياس فركوح، الأعمال القصصية، دار أزمنة والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان - بيروت ، 2002.

(2) توفيق فيّاض، البهلول (ثلاث قصص)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978.

(3) جمال أبو حمدان، نصوص البتراء، دار أزمنة، عمّان، 1994.

(4) زياد بركات، نسيّاً منسيّاً، دار أزمنة، عمّان، 2004.

(5) غالب هلسا، زنوج وبدو وفلاحون، دار أزمنة، عمّان، 2002.

(6) غالب هلسا، وديع والقديسة ميلاده وآخرون، دار أزمنة، عمّان ،2002.

(7) غسان كنفاني، الآثار الكاملة ـ الروايات، المجلّد الأول، ط 3، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986.

(8) مفلح العدوان ، الدوّاج، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1996.

(9) مؤنس الرزّاز، البحر من ورائكم، بغداد، 1976.

(10) مؤنس الرزّاز، النمرود، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

(11) مؤنس الرزّاز، ليلة عسل ـ عن الرجل الذي انتهت قصة حياته قبل أن يموت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 2000 .

(12) يوسف ضمرة، الأعمال الكاملة، منشورات البنك الأهلي الأردني، عمّان ، 2005.

المراجع العربية

(1) إبراهيم خليل ، مقدّمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن - دراسة ومختارات نقدية، الجوهرة للنشر والتوزيع، عمّان، 2003.

(2) خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960 - 1990 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1998.

(3) رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 3 ، 1970.

(4) عز الدين المناصرة، إشكالات التجنيس الأدبي (بحث) في : مجلة البصائر، جامعة البتراء، عمّان، المجلّد 9 ، العدد 2 ، أيلول (سبتمبر) 2005.

(5) غالب هلسا ، أدباء علّموني.. أدباء عرفتهم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ودار التنوير للنشر والتوزيع، بيروت - عمّان، 1996.

(6) فيحاء عبدالهادي، وعد الغد - أدب غسان كنفاني، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمّان ، 1987.

(7) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون - دار النهار للنشر، بيروت، 2002.

(8) مجموعة مؤلفين، القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية، وزارة الثقافة ودار أزمنة، عمّان، 1994.

(9) مجموعة مؤلفين، وعي الكتابة والحياة - قراءات في أعمال غالب هلسا، دار أزمنة، عمّان، 2004.

(10) محمد عبيد الله، شعرية السرد ومبدأ التذويت، مجلة علامات، مكناس - المغرب، ع 20، 2003.

(11) محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي - دراسة في السّردية العربية ، منشورات كليّة الآداب منوّبة، تونس، 1998.

(12) نزيه أبو نضال، علامات على طريق الرواية في الأردن، منشورات دار أزمنة، بدعم من وزارة الثقافة، عمّان ، 1997.

المراجع المترجمة

(1) إسبورغ، يا. إ. وآخرون، موسوعة نظرية الأدب ـ إضاءة تاريخية على قضايا الشكل، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.

(2) ألن، روجر، الرواية العربية، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.

(3) أمبرت، أندرسون، القصة القصيرة ـ النظرية والتقنية، ترجمة علي إبراهيم المنوفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.

(4) تودوروف ، تزفيتان، أصل الأجناس الأدبية (مقالة)، ترجمة محمد برّادة، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد (1) ، 1982.

(5) تودوروف، تزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة، 1994.

(6) سوزان لوهافر، الاعتراف بالقصة القصيرة، ترجمة محمد نجيب لفته، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990.

(7) غودن، رينيه، القصة الفرنسية القصيرة، ترجمة محمد نديم خشفة، فصّلت للدراسات والترجمة والنشر، حلب ، سوريا، 2000.

(8) فراي، نورثروب، تشريح النقد ـ محاولات أربع ، ترجمة محمد عصفور، عمادة البحث العلمي ـ الجامعة الأردنية، 1991.

(9) فيزي، بينوفون، إشكالية النوع : الأقصوصة (فصل مترجم)، ترجمة علي عودة، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، العدد 29 ، أيلول (سبتمبر) 2004.

(10) كروتشه، بنديتو، علم الجمال، عربة: نزيه الحكيم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، سوريا، 1963.

(11) مجموعة مؤلفين، القصة الرواية المؤلف ـ دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، 1997.

(12) مجموعة مؤلفين، نظرية الأجناس الأدبية، تعريب عبدالعزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي، جدّة ـ السعودية ، 1994.

(13) مجموعة مؤلفين، نظرية المنهج الشكلي ـ نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم

الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ، 1982.

(14) مجموعة مؤلفين، الأدب والأنواع الأدبية، ترجمة طاهر حجار، دار طلاس ، دمشق، 1985.

(15) محمد مصطفى بدوي (محرّر)، تاريخ كيمبردج للأدب العربي ـ الأدب العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي، جدّة ـ السعودية، 2002.

(16) ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (110)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987.

المراجع باللغة الإنجليزية

(1) Short Story Theory at a Crossroads, Edited by: Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey, Lousiana State University Press, Baton Rouge and London, 1989.

(2) The New Short Story Theories, Edited by : Charles E. May, Ohio University Press, United states of America, 1994.

(3) Abdel-Aziz Abdel-Maguid, The Modern Arabic Short Story, Almaaref Press, Cairo.

ببلوغرافيا مختارة
للرواية القصيرة في فلسطين والأردن

(1) إبراهيم غبيش، أسكدنيا، دار اليازوري العلمية، عمّان، 2003.

(2) د. أحمد الزعبي، مقدّمات إلى الحقد : لعنات شاكر، نعاس فارس، دار الأمل، إربد ، 1987.

(3) د. أحمد الزعبي، صم بكم، اختفاء شاعر، مكتبة الكتّاني، إربد، 1990.

(4) إلياس فركوح، أسرار ساعة الرمل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1991. (الطبعة الثانية ضمن مجلّد الأعمال القصصية ، دار أزمنة ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان ، بيروت، 2002).

(5) توفيق فيّاض، البهلول (ثلاث قصص، تتضمن : 1. الشيخ لافي الملك 2. أبو جابر الخليلي 3. البهلول) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978.

(6) توفيق المبيّض، أسطورة عيد الميلاد، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1977.

(7) جمال أبو حمدان، شرق القمر.. غرب الشمس، في : نصوص البتراء، دار أزمنة، عمّان، 1994.

(8) جمال أبو حمدان، خيط الدم، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، 2005.

(9) جمال يونس، الرأس أو زمن الصحراء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.

(10) جهاد الخواجا، صوت الفجر ، د.ن. عمّان، 2004.

(11) حسن حميد، السواد، دار الأهالي، دمشق، 1988.

(12) زكريا محمد، العين المعتمة، اتحاد الكتّاب الفلسطينيين، القدس، 1996

(13) زياد بركات، نسياً منسياً، دار أزمنة، عمّان. 2004

(14) سليمان الخليل، الجنازة لرجل، دار مجدلاوي، عمّان ، 2004.

(15) سليمان الخليل، السمندل، دار مجدلاوي، عمّان ، 2005.

(16) عبدالحليم عباس، قصة من دير ياسين (ضمن : قصتان من فلسطين) ، منشورات وزارة

الثقافة، عمّان، 1990.

(17) عدنية شبلي، مساس، دار الآداب ـ مؤسسة عبدالمحسن القطّان، بيروت، 2003.

(18) علي حسين خلف، الزورق، ضمن مجموعة : الصهيل ، ط 3 ، دار ابن رشد، عمّان 1983.

(19) علي فوده، الفلسطيني الطيّب، دار ابن خلدون، بيروت، 1979.

(20) عيسى الناعوري، ليلة في القطار، دار فيلادلفيا، عمّان، 1974.

(21) غالب هلسا، زنوج وبدو وفلاحون، دار أزمنة، عمّان، 2002.

(22) غالب هلسا، وديع والقدّيسة ميلادة وآخرون، دار أزمنة، عمّان، 2002.

(23) غسان زقطان، وصف الماضي، دار أزمنة، عمّان، 1994.

(24) غسان كنفاني، أم سعد، ضمن الآثار الكاملة ـ الروايات، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط3، 1986.

(25) غسان كنفاني، ما تبقّى لكم، ضمن الآثار الكاملة ـ الروايات، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط3، 1986.

(26) فايز محمود، الأبله، منشورات رابطة الكتّاب الأردنيين، عمّان، 1979.

(27) قاسم توفيق، ماري روز تعبر مدينة الشمس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985.

(28) محمود الشافعي، لعنة الجسد، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمّان، 2000.

(29) مفلح العدوان، الدوّاج، ضمن : مجموعة الدوّاج، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1996.

(30) مؤنس الرزّاز، الذاكرة المستباحة ـ قبعتان ورأس واحد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1991.

(31) مؤنس الرزّاز، ليلة عسل، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 2000.

(32) نجوى قعوار فرح، رحلة الحزن والعطاء، تتضمن ثلاث روايات قصيرة : عينا ريما، جدّتي تصوّت، انعتاق، دار الكلمة للنشر، بيروت 1981.

(33) هاشم غرايبة، رؤيا، دار قدسية للنشر، إربد، 1990. والطبعة الثانية ضمن مجموعة عدوى الكلام (2000) والثالثة ضمن الأعمال الكاملة، منشورات البنك الأهلي الأردني، عمّان ، 2005.

(34) هالة بيطار ناشف، الرجوع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.

(35) يحيى يخلف ، تلك المرأة الوردة، دار ابن رشد، بيروت، 1980.

(36) يحيى يخلف ، تلك الليلة الطويلة، دار الآداب، بيروت،1992 .

(37) يوسف ضمرة، سحب الفوضى، دار الأهالي، دمشق، 1991. (والطبعة الثانية ضمن الأعمال الكاملة، منشورات البنك الأهلي الأردني، عمّان، 2005).

بنية الرواية القصيرة

الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين



❖ يتناول هذا الكتاب نوعاً سردياً محدّداً هو (الرواية القصيرة)، أو (النوفيلا) الذي يقع في منطقة وسطى بين الرواية والقصة القصيرة، بقصد التعريف بهذا النوع وإبرازه وتفريده إلى جانب النوعين المجاورين اللذين حظيا بدراسات نظرية وتطبيقية أسهمت في إيضاح حدودهما، وفي الترويج لهما، وتسهيل التعامل مع نماذجهما. أما النوع الثالث فقد ظلّ حتّى اليوم نوعاً غير معترف به إلاّ في حدود ضيّقة، ولذلك فإنه مجهول عند جمهور القرّاء والنقّاد والكتّاب والناشرين، وأما الأعمال العربية التي تنتمي فعلياً لنوع (النوفيلا) فغالباً ما تلحق بالرواية أو بالقصة القصيرة، وقلّما تنال تصنيفاً مستقلاً يسمح بقراءتها ضمن نوع سردي ثالث يمتلك عناصر كافية لإثبات هويته وخصوصيّته.

❖ يحاول هذا الكتاب أن يتقدّم إلى نوع (الرواية القصيرة) بقصد تمييزه وتفريده، وإطالة الوقوف عنده، نظرياً وتطبيقياً، لعلّ هذه الوقفة تكون بداية أو منطلقاً لدراسات متمّمة أخرى، تعنى بهذا النوع وتدقّق في خصائصه وحدوده، وتقرأ نماذجه ونصوصه، بما يؤدي إلى تحسين ظروف استقباله ونقده، وبما يضمن أن يبرز نوعاً سردياً ثالثاً إلى جانب النوعين المعروفين العريقين: الرواية والقصة القصيرة.

❖ .... فقد اخترنا نماذج لتسعة كتّاب من فلسطين والأردن ، كعيّنة تطبيقية تساعدنا على تدوين مقاربات متنوّعة، تبرز الطرائق المتباينة في بناء (النوفيلا) ، والخيارات المتعدّدة التي لجأ إليها كتّاب من أجيال مختلفة في إنجاز أعمال تقع ضمن هذا الشكل وفق قراءتنا وتحديدنا.

أزمنة

تلفاكس: ٥٥٢٢٥٤٤ ● ص. ب: ٩٥٠٢٥٢ ، عمّان ١١١٩٥ الأردن

ISBN 9957-09-230-8 (ردمك)